

RITA DE CÁSSIA MOSER ALCARAZ

O DEPURAMENTO DAS PERCEPÇÕES: UMA LEITURA DE A *CONFISSÃO DE LÚCIO* E O
RETRATO DE DORIAN GRAY

CURITIBA

2005



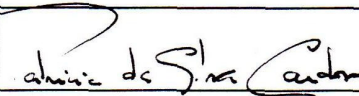
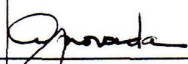
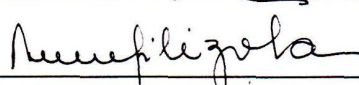


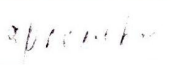
PARECER

Defesa de dissertação da mestrandia RITA DE CÁSSIA MOSER ALCARAZ para obtenção do título de **Mestre em Letras**.


Os abaixo assinados PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, ANAMARIA FILIZOLA e ERIC MITCHELL SABINSON argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“O DEPURAMENTO DAS PERCEPÇÕES: UMA LEITURA DE *A CONFISSÃO DE LÚCIO E O RETRATO DE DORIAN GRAY*”

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO		
ANAMARIA FILIZOLA		
ERIC MITCHELL SABINSON		

Curitiba, 28 de fevereiro de 2005.


Prof. Fernando Cerisara Gil
Coordenador

À minha mãe Berenice Moser, ao meu
irmão Charles P. de Lima e ao meu marido
Marcelo Alcaraz pela paciência e
compreensão com as minhas constantes
ausências.

AGRADECIMENTOS

Agradeço acima de tudo ao Deus que está acima das religiões.

Ao meu marido Marcelo Alcaraz, pelo amor, respeito, companheirismo e por acreditar em meu potencial.

À professora e orientadora Patrícia Cardoso, pela seriedade, dedicação e paciência.

Ao nosso amigo Adilson Alves, pela cuidadosa revisão e atenção.

À amiga Valéria Herzer, pela tradução e por estar sempre presente em momentos difíceis e felizes.

Ao casal amigo Sérgio Kalil e Gissele, pelo carinho e pela leitura atenciosa do último capítulo.

À amiga Denise Hibarino, pelo companheirismo e atenção.

À amiga Andressa Medeiros e ao afilhado Vicente que sempre torceram por mim.

À todos os familiares e amigos pelo incentivo e pelas orações.

SUMÁRIO

RESUMO	iv
RÉSUMÉ	v
1 INTRODUÇÃO.....	1
2 A TEORIA	7
2.1 A MODERNIDADE.....	7
2.2 AS BASES DO MODERNISMO.....	16
2.3 A CIVILIZAÇÃO	22
3 O REFINAMENTO DOS SENTIDOS.....	28
3.1 ENUNCIADOS.....	28
3.2 A ARTE COMO MATÉRIA PRIMA.....	33
3.3 A VIDA IMITA A ARTE.....	47
4 A PROJEÇÃO DOS SENTIDOS.....	64
4.1 A OBRA	64
4.2 O IMAGINÁRIO EM SÁ-CARNEIRO	68
4.3 A ARTE COMO POSSIBILIDADE.....	73
5 A EXALTAÇÃO DOS SENTIDOS.....	95
5.1 APROXIMAÇÕES E SINGULARIDADES.....	103
5.2 OS IMPASSES DA ARTE.....	105
5.3 SERVINDO À ARTE	111
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120

RESUMO

Esta dissertação analisa a novela *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, e o romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, com o objetivo de discutir de que maneira a arte eleva os sentidos dos personagens, apura suas percepções e permite que eles desenvolvam uma identidade autêntica. Nas duas obras, a arte transcende a subjetividade dos artistas e adquire uma nova concretude. Investiga-se aqui de que forma os livros situam seus personagens em relação a questões referentes à obra de arte, à sociedade de seu tempo e ao conceito que têm de civilização. Procura-se evidenciar que os discursos dos personagens sobre tais questões, além de suas atitudes concretas, afastam-nos do convívio mais aberto em sociedade, e os encerram, assim, em um ambiente no qual apenas os valores artísticos encontram sentido para eles. A conclusão é a de que tal postura coloca-os em conflito com os valores sociais vigentes, restando-lhes como única alternativa a morte. Estuda-se, ainda, de que forma escolas literárias como o simbolismo e o decadentismo funcionam como base estética nas duas obras em questão e como isso ilumina os vários sentidos dos livros. Outro ponto enfocado no presente estudo diz respeito aos discursos dos personagens de ambas as obras sobre a arte e a sociedade e o discurso dos autores sobre essas questões. Emprega-se como método a análise detalhada dos livros em questão, comparando-se

os dois quanto aos pontos que os aproximam e os que os afastam, além de buscar em estudos críticos dos dois autores uma maneira de compreender como seus postulados sobre arte acabam servindo de chave de compreensão para suas escolhas de construção romanesca. Mudanças sociais que geram novas concepções sobre o mundo, o homem e a cidade, ocorridas entre os séculos XVIII e XIX, são enfocadas, considerando a pertinência que apresentam para a análise pretendida. Toma-se como base teórica para esta dissertação os postulados de Gilbert Durand sobre o imaginário, por ser capaz de traçar um quadro interpretativo bastante completo para questões postuladas neste estudo. A conclusão a que se chega a partir deste enfoque é que tanto na novela quanto no romance vislumbra-se um movimento que valoriza o imaginário em detrimento da razão científica, presente no contexto de produção dos livros analisados.

Palavras-chave: arte - civilização - imaginário - razão científica.

RÉSUMÉ

Cette étude analyse la nouvelle *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, et le roman *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, dans le but de discuter de la manière avec laquelle l'art élève les sentiments des personnages, affine ses perceptions et permet qu'ils développent une identité authentique. Dans ces deux ouvrages, l'art transcende la subjectivité des artistes et il acquiert une nouvelle concrétude. Nous avons investigué ici, la façon dont les ouvrages situent leurs personnages par rapport aux questions liées à l'œuvre d'art, à la société de leurs temps et à leurs conceptions de la civilisation. Nous avons essayé de mettre en évidence le fait que les discours des personnages à propos de telles questions, en plus de ses altitudes concrètes, les éloignent d'une convivialité plus ouverte en société et les enferment dans un environnement où seules les valeurs artistiques trouvent un sens à leurs yeux. La conclusion est qu'une telle posture met les personnages en conflit avec les valeurs sociales en vigueur et il ne leur reste comme unique solution que la mort. En outre, nous avons étudié de quelle façon les écoles littéraires comme le Symbolisme et le Décadentisme fonctionnent comme une base esthétique dans les deux ouvrages analysés et comment cela éclaire leurs diverses interprétations. Un autre aspect traité par cette étude concerne les discours des personnages, ainsi que de ceux des auteurs de ces deux ouvrages, à propos de l'art et de la société. Nous avons utilisé pour méthode de travail une analyse détaillée des deux ouvrages. Nous les avons comparés, aussi bien par rapport aux points de rapprochement que par rapport aux points de divergence et nous avons aussi cherché dans des études critiques des deux auteurs une façon de comprendre dans quelle mesure ses postulats sur l'art finissent par servir de clé pour la compréhension de leurs choix en matière de construction romanesque. Les changements sociaux qui ont créé des nouvelles conceptions du monde, de l'homme et de la ville, dans les XVIII et XIX siècles, ont été traités selon leur pertinence à cette étude. Les postulats sur l'imaginaire de Gilbert Durant nous ont servi de base théorique car ils tracent un cadre interprétatif assez complet des questions que nous avons abordées. Dans cette perspective, nous arrivons à la conclusion qu'il est possible de distinguer un mouvement, aussi bien dans la nouvelle que dans le roman, de valorisation de l'imaginaire au détriment de la raison scientifique présente dans le contexte de production des ouvrages analysés.

Mots-clés : art - civilisation - imaginaire - raison scientifique.

1 INTRODUÇÃO

Tudo o que fui de sonho, o eu-outro que tive
 Resvala-me nela alma Negro declive
 Resvala, some-se para sempre se esvai
 E de minha consciência um Eu que não obtive
 Dentro em mim de mim cai.

Fernando Pessoa.¹

A novela de Mário de Sá-Cameiro, *A confissão de Lúcio*², e o romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, sempre instigaram minha curiosidade. As primeiras indagações sobre a relação tríade entre Ricardo – Marta – Lúcio, na obra *A confissão de Lúcio*, e também no romance de Wilde entre Dorian – Basil – Lorde Henry e o envelhecimento da imagem de Dorian, foram respondidas pela fortuna crítica ou pelas correntes estéticas com a qual dialogam os autores. Mas essas respostas não me satisfaziam, não por não sanarem as dúvidas sobre as relações enigmáticas entre O quadro e Dorian e entre Ricardo e Marta, mas sim. por sentir uma necessidade de compreender as obras partindo de sua análise em busca de outras leituras dos autores. Era necessária uma leitura mais atenta, um estudo cauteloso, um diálogo insistente com outras obras dos autores para criar-se referências com *A confissão de Lúcio* e *O retrato de Dorian Gray*, percorrendo o caminho ficcional até encontrar uma base de entendimento própria da novela de Sá-Carneiro e do romance de Oscar Wilde, como referência a crítica dos autores sobre sua obra, comparação com os textos críticos dos próprios autores e análise de outras obras dos autores. Os questionamentos foram dando lugar a uma curiosidade pela construção da relação com a arte de Ricardo e Dorian, em busca de algo que os diferenciasse dos homens comuns retratados na narrativa. O enigma encobre a novela e o romance, nenhuma resposta é dada ao leitor, o caminho deve ser traçado durante uma leitura atenta, que convida os leitores a formularem repostas que podem variar conforme a leitura atenta e o grau de

¹ PESSOA, Fernando. Viagem In: **Poesias de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.p. 54.

² SÁ- CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**. 2. ed. Mem Martins: Europa-américa, s/a .

³ WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. José Eduardo R. Moretzsohn. Porto Alegre: L&PM, 2001.

compreensão de cada leitor. Porém, o estudo detalhado permite um olhar mais significativo sobre a complexidade dos personagens em refugiarem-se na arte para significar as suas vidas de maneira distinta dos padrões sociais, religiosos ou morais-esse último especialmente se aplica ao personagem Dorian Gray. Por mais que as experiências criadas pelas mãos dos artistas-personagens acabem de maneira trágica ao olhar do leitor inexperiente, elas condensam a resposta para as angústias, medos e sofrimento dos personagens. A vida segundo Ricardo, Lúcio e Dorian só faz sentido quando está envolvida pela arte. Uma das contradições que aponto nessa relação dos personagens com a arte é tentar dar a ela uma concretude, uma objetividade capaz de torná-la vida, quando na verdade o contato com ela é dado através da subjetividade do artista.

Em ambas as narrativas a arte eleva os sentidos, apura as percepções e permite aos personagens uma identidade autêntica. O personagem Dorian Gray torna-se artista dele mesmo, um personagem capaz de ações culposas para viver a plenitude do homem do século, amante das artes, da cultura. Seus atos, porém, condensam, no retrato, uma imagem velha e culposa diferente do proclamado por ele, Basil e Lorde Henry no início do romance. Ele não só afunda na imoralidade, entendida como valor contrário ao social, mas também influencia outros jovens a fazerem o mesmo. Ele é um espírito mais livre para o seu tempo, talvez para qualquer outro tempo. As máscaras sociais fazem parte do cotidiano de Dorian Gray, homem moderno que assume várias facetas para inserir-se na sociedade inglesa, que dignifica a aparência assumida pelo sujeito.

Na novela de Mário de Sá-Carneiro, a arte transcende a subjetividade, materializando-se em Marta, criação do artista Ricardo. Propõe-se um movimento de apreensão do outro em busca de um sentido diferente da vida, do cotidiano e das sensações vividas. Assim, Ricardo opta pela multiplicidade: ele pode depurar seus sentidos aproximando-se de outras pessoas, suas percepções deveriam ser desenvolvidas de maneira ilimitada. O único obstáculo são novamente as normas e os padrões sociais. O descompasso que ocorre entre o desejo de diferenciar-se em uma sociedade apresentada como coletiva – em seus desejos, em seus valores, na forma de relacionar-se com o outro – intensifica a complexidade de entendimento da relação dos personagens em ambas as narrativas.

No romance de Wilde, quando Dorian tenta destruir o quadro, inverte sua imagem com a do rosto envelhecido do retrato. Esse processo funciona como uma reordenação temporal. Na novela *A confissão de Lúcio*, os ideais artísticos dos personagens são frustrados pelo embate entre a arte e o cotidiano, a única esfera a ser atingida é aquela que pode ultrapassar a ordem vigente, por isso a morte passa a ser considerada um caminho possível para o artista - personagem. Com essas observações quero destacar que os personagens do romance e da novela encontram na arte um caminho possível para afirmação de uma individualidade singular.

Na intenção de proporcionar mais clareza, o trabalho será dividido em quatro partes. No primeiro capítulo, pretendo analisar três questões importantes para o desenvolvimento dos três capítulos finais. A primeira questão é apontar algumas mudanças sociais a partir do século XV até o XIX que determinam o surgimento de novas concepções sobre o mundo, o homem e a cidade. Assim, procuro estabelecer uma reflexão sobre as angústias dos personagens em não deixar-se enredar por valores deterministas, psicologizantes ou objetivos.

Questionando conceitos ligados ao desenvolvimento do método científico, procuro percorrer alguns dos movimentos que serviram como base para a estética modernista. Nesse item, atenção especial é dada aos movimentos simbolista e decadentista, como formas estéticas essenciais para as obras adotadas nesse estudo.

O último item do primeiro capítulo procura desenvolver o conceito sobre civilização, considerando que ele assume sentidos que não se coincidem conforme a época. O objetivo é mostrar que, nas obras, têm-se duas acepções distintas, o que gera uma ordem diferente de significados. Para Dorian, por exemplo, é uma maneira de não só distinguir o intelectual do homem comum⁴, mas também de proporcionar uma espécie de status que o distingue dos demais de sua classe, que podem ser considerados comuns por não investirem seu tempo no conhecimento. Para a novela os personagens Ricardo e Lúcio tentam se diferenciar da massa de falsos artistas, que nada criam, e também não se filiam a um grupo específico, eles repudiam a organização

⁴ O termo comum será entendido conforme a teoria de Jean Starobinski, que o define primeiro como trabalhador que não tinha acesso aos estudos vindo mais tarde a ser chamado de proletariado, que permanecia à margem da sociedade, no sentido de ser praticamente analfabeto e sem tempo disponível para qualquer outra atividade que não fosse o trabalho. Essa mão de obra é a engrenagem para as futuras fábricas e para o desenvolvimento do progresso e da sociedade.

coletiva, são artistas que elaboram suas obras e a configuram de forma singular para afirmar uma identidade também singular.

O segundo capítulo consiste na análise do romance *O retrato de Dorian Gray* e está dividido em duas partes, seguindo dois enunciados de Oscar Wilde, em seus ensaios sobre a arte, que serão mais bem apresentados quando da análise do romance. O primeiro enunciado postula que a arte deve possuir como referencial ela própria. Essa premissa sugere que Wilde faz uma crítica ao realismo e naturalismo e é influenciado pelo decadentismo. Esses dois pontos serão esclarecidos posteriormente. O autor considera que a arte deve retornar ao berço helênico em busca de mitos e encontrar na arte o refúgio e a transcendência da própria morte pela permanência da obra artística. Meu ponto de análise consiste em investigar como se aplica esse enunciado à obra em estudo, isto é, como os personagens buscam a arte e a apreendem. No caso de Dorian, a arte é uma experiência que pode ser encontrada na vida. Meu estudo busca, pois, elementos que revelem conceitos sobre a beleza, o tempo, a morte e a necessidade de depurar os sentidos, considerando, para isso, as ações de Dorian Gray, Basil Hallward, Lorde Henry Wotton e de outros personagens.

O segundo enunciado de Wilde é de que a vida imita a arte. Nesse item, estabelece-se uma série de influências sobre Dorian Gray, como a de Basil Hallward, Lorde Henry Wotton, o encontro com a atriz Sibyl, e a leitura do livro de J. K. Huysmans - *Às avessas*⁵. O personagem destaca o livro intitulado apenas como simbolista, emprestado por Lorde Henry Wotton, como principal fonte da modificação de seu comportamento. Dorian não só se espelha no personagem do livro para justificar uma série de atos, como considera que a sua vida foi ali escrita. Observa-se então como a consciência de Dorian se modifica. Em um primeiro momento, ele não compreende que o quadro envelhece em seu lugar, porém, quando percebe essa relação, assume uma identidade de ator de si mesmo. Suas ações não são refletidas em seu corpo, mas no quadro escondido a chave. Assim como o quadro está seguro da visão de seus amigos e dos de sua classe, os seus pecados também. O que desperta o personagem para uma consciência de suas ações, é a perseguição de James - irmão de Sibyl que procura vingar a morte da irmã - e a memória do assassinato de Basil. Dorian não suporta perceber que a maioria dos atos deturpadores da moral e dos bons costumes irão

⁵ HUYSMANS. J.-K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

persegui-lo como consciência. As possibilidades de continuar atuando como um grande personagem cessam quando tenta destruir o quadro, pois involuntariamente provoca a própria morte.

No terceiro capítulo, que analisa a obra *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro, considero dois sub-tópicos: o primeiro consiste em analisar o símbolo. Partindo da teoria do antropólogo Gilbert Durand sobre o imaginário, destaco alguns pontos históricos sobre a sua origem, pretendendo buscar, no imaginário e na construção de símbolos, um entendimento para a relação de Ricardo, Marta e Lúcio.

O símbolo é posto de lado quando o homem passa a explicar tudo por uma concepção lógica, estabelecendo como única possibilidade de entender o mundo o certo e o errado. São os românticos que começam a questionar essa ordem, falando em outras possibilidades que não somente uma lógica binária para os caminhos da arte. A percepção utilizada pelo artista é essencialmente criadora em sua essência, possibilitando uma nova forma de perceber o mundo. As bases para a criação, conhecidas como sexto sentido, são chamadas de "realidade velada", que consiste em considerar outras formas para entender-se o verdadeiro e o falso. Seguindo essa definição no espaço artístico, o feio, o bizarro e o grotesco são novas formas de entender a arte.

No segundo sub-tópico analiso *A confissão de Lúcio*, cotejando-a com outra novela de Sá-Carneiro, *A loucura*⁶, para enfatizar algumas características comuns: os personagens são artistas levados por uma angústia intensa, em relação ao padrão social, resolvida apenas pela arte, que pode criar um espaço intermediário entre eles e um ideal. Na maioria das vezes, os personagens sentem-se incompletos, necessitando de uma experiência que apreenda o outro de alguma forma. A partir de tais considerações, entende-se que Sá-Carneiro busca no simbolismo elementos para a construção de seus personagens e de sua narrativa.

O quarto e último capítulo estabelece alguns pontos de contato entre *A confissão de Lúcio* e *O retrato de Dorian Gray* como: a) busca dos personagens por uma ordem ideal, refutando o padrão convencional; b) configuração da arte como fonte de refúgio e ideal. Isso é claro nas obras analisadas. Tanto em uma como em outra, vê-se que os personagens - no romance, Dorian, na novela Lúcio, Ricardo, Gervásio, a americana e

⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário. **Loucura... e O incesto**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.

Marta - entram em choque com a ordem convencional e buscam, na arte, uma alternativa de criarem um novo espaço de refúgio, no qual possam estabelecer novas relações sociais e subjetivas. No entanto, a alternativa criada não resiste às pressões próprias da sociedade em que vivem. Conseqüentemente, alguns personagens optam pela arte, em vez de aceitarem o padrão vigente – e a arte criada, isto é, o retrato de Dorian e Marta, retorna à sua origem.

Os dois livros afirmam a superioridade dos autores na criação de obras que conseguem dialogar com os anseios íntimos do homem moderno e com a composição estilística, como um dos caminhos possíveis para a arte. A partir dessas considerações, a análise traça o principal ponto de discussão: que consiste na busca de elementos na arte – parte-se da leitura do romance para a teoria apropriada – como em teorias sobre a formação do sujeito, a modernidade, a civilização, apresentadas para compreender a relação dos personagens consigo e com o mundo e com o outro.

2 A TEORIA

Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde/ O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante!/Flui o mistério em cada esquina, cada fronde,/Cada estreito canal do colosso possante. (...)

Charles Baudelaire⁷

2.1 A MODERNIDADE

A ideia de modernidade está fundamentalmente ligada ao desenvolvimento da razão, e essa por sua vez modificou a relação do homem com o trabalho e com a história. O triunfo da racionalidade definiu um mundo objetivo, ligado ao desenvolvimento do progresso, oposto ao da subjetividade, ligada à liberdade individual. Neste capítulo pretendemos analisar a concepção do indivíduo na modernidade e os rumos seguidos pela arte frente à lógica objetiva e racional. A razão é proposta como o único caminho para o desenvolvimento e o progresso social no início do século XIX, devido a essa definição o Ocidente deixa de lado todas as imagens que não podem ser explicadas pelas ciências exatas, mas é no resgate do imaginário existente e na re-criação de outras imagens que o artista e a arte resistem ao tecnicismo dessa época. As considerações que se seguem seguem como base para o estudo da novela de Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio*, e o romance de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*. Entendemos que as personagens dos livros de Wilde e Sá-Carneiro são evidentemente ficções. Não vem ao caso fazer uma discussão extensa do que é ou não ficção. Ficamos com o discurso mais comum de que as duas obras são fictícias porque falam sobre uma coisa que não ocorreu de verdade. Nosso interesse é analisar as personagens a partir das considerações teóricas sobre o indivíduo moderno. Apesar da distância entre personagem e indivíduo real, julgamos possível aproximar os personagens em suas caracterizações dos seres humanos concretos. Consideramos

⁷ BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.331.

nessa análise que os autores ao criarem em suas obras espaços de reflexão sobre a arte, permitem aos personagens criarem obras artísticas inigualáveis por possuírem a centelha viva, capaz de materializar-se em *A confissão de Lúcio* com Marta, ou do *Retrato de Dorian Gray* deter o seu envelhecimento, propondo um caminho na arte a ser definido pelos personagens, contra as modificações advindas do estabelecimento da sociedade moderna. Considera-se também neste capítulo a modernidade como base para os movimentos artísticos que surgem trazendo uma nova perspectiva para a arte, por isso levamos em consideração as modificações na concepção do homem advindas do progresso.

Neste capítulo, a modernidade será discutida a partir de três obras: a de Marshall Berman. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*⁸, a de Alain Tourain, *O Nascimento do sujeito*⁹ e *O imaginário*¹⁰ de Gilbert Durand. No primeiro estudo, descrevem-se, através da história e da literatura, as mudanças sociais, políticas e humanas que marcam a modernidade; no segundo, são analisados a nova concepção do homem frente a uma objetividade emergente que surge com o desenvolvimento científico.

Devido ao desenvolvimento da ciência e o progresso nas cidades, Marshall Berman aponta para uma dicotomia em que a tradição é posta de lado e Deus não é mais concebido como um refúgio para o homem, a responsabilidade de seus atos recai sobre si mesmo. Marshall Berman aponta para uma transformação da concepção do indivíduo pelo dinamismo que ganha o desenvolvimento tecnológico e científico. A modificação na estrutura do pensamento humano influenciado pela razão marca a relação do indivíduo com sua história presente, passada e futura. A tomada de consciência de que se vive um estado de transformação é precária. Há ainda muitos bolsões de tradição ligados principalmente à concepção cristã de que Deus é o senhor que permite as engrenagens sociais permanecerem estáticas, ou redime o pobre ou o doente pela reza, trabalho e caridade. A ideia espiritual de mundo entra em choque com

⁸ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos F. Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁹ TOURAINE, Alain. *O nascimento do sujeito*. In **Crítica da modernidade**. Trad. Elia Ferreira Edel. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

¹⁰ DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Trad. René Eve Lévié. Rio de Janeiro: DIFEL, 199S.

a visão científica desenvolvida na modernidade, com o pensamento objetivo e material acerca das relações de trabalho e do desenvolvimento económico. Mas é nessa conturbada relação entre o homem e as novidades da época, nesse contexto de contradições, que a própria ideia de modernidade se afirma. Enquanto uma minoria lucra com o esplendor do progresso, boa parte dos trabalhadores é submetida a condições subumanas. A extensa jornada de trabalho, aliada à fome e à falta de higiene, faz com que o indivíduo afaste-se de si mesmo. O trabalho excessivo o afasta da família, dos amigos. Sem possibilidades de recuar ou refugiar-se na religião, pois a crença em Deus está abalada, o sujeito já não mais divino passa a ser considerado na relação pessoal com o grupo, com o coletivo.

O cenário que se desdobra no século XIX, seguindo agora os passos de Alain Touraine, é o da exploração cada vez maior dos recursos naturais, associado à expansão e automatização das fábricas. Em meio a essas transformações o sujeito procura entender seu papel nessa nova sociedade, sobretudo a razão e a objetividade.

A modernidade definiu-se durante muito tempo pelo que ela destruía, como questionamento constante das ideias e formas de organização social, como trabalho de vanguarda nas artes. Porém quanto mais o movimento de modernização se ampliou, mais a modernidade arremessou-se sobre culturas e sociedades incapazes de se adaptarem, que mais a suportavam do que a utilizavam. O que havia sido vivido como libertação tornou-se alienação e regressão...

A modernidade torna-se presente na maioria das sociedades e envolve a todos dentro de um sistema de produção. O mundo está modernizado e o descontentamento com tal processo ocasiona movimentos sociais organizado pelos operários que lutam contra o sistema precário de trabalho. Se a ruptura com a tradição encerrada na crença religiosa torna o homem sem esperanças no presente, também o coloca na observação dos fatos sob pontos de vista mais racionais e objetivos. Segundo Alain Touraine na França e em países de tradição católica a modernidade era definida pela razão que traria luz às crenças religiosas consideradas obscuras e passadistas. O pensamento moderno é estritamente racional – o pensamento científico torna-se a crença da

sociedade de produção, modificando de vez a representação de mundo e a imagem do homem.

Touraine, no ensaio citado, aponta que a busca da razão é tão importante que as escolas públicas da França adotam um pensamento lógico para a formação dos seus alunos, o que define bem como a imagem da razão toma-se suprema, pondo de lado a irracionalidade das crenças, incorporando nessa definição sobre irracionalidade as imagens subjetivas e os símbolos que não podem ser explicados pelas ciências exatas. Ao ignorar os processos pessoais subjetivos do homem em detrimento de uma lógica objetiva, o novo sistema fere outros princípios criadores capazes de organizar o mundo, cuja base são as experiências subjetivas.

O drama de nossa modernidade é que ela se desenvolveu lutando contra a metade dela mesma, fazendo a caça ao sujeito em nome da ciência, rejeitando toda a bagagem do cristianismo que vive ainda em Descartes e no século seguinte, destruindo em nome da razão e da nação a herança do dualismo cristão e das teorias do direito natural que haviam provocado o nascimento das Declarações dos direitos do homem e do cidadão nos dois lados do Atlântico. De forma que continuamos a chamar de modernidade o que é a destruição de uma parte essencial dela mesma. Não existe modernidade a não ser pela interação crescente entre o sujeito e a razão, entre a consciência e a ciência, por isso quiseram nos impor a idéia de que era preciso renunciar à idéia de sujeito para que a ciência triunfasse, que era preciso sufocar o sentimento e a imaginação para libertar a razão, e que era necessário esmagar as categorias sociais identificadas com as paixões, mulheres, crianças, trabalhadores e colonizados, sob o jugo da elite capitalista identificada com a racionalidade.¹²

A racionalização do mundo coloca o homem em crise: pelo rompimento com uma tradição religiosa e com a subjetividade do homem e por definir suas ações como um exercício racional e objetivo exercido exclusivamente pelo indivíduo. Essa relação com a modernidade desloca o indivíduo para uma história escrita por ele mesmo: não há mais refúgios fora de si, ele deve procurar as respostas em seu novo papel definido principalmente pela referência com o grupo, isto é com a coletividade, e pela busca de sua individualidade.

No final do século XIX ocorre a crise na infalibilidade do método científico, e a procura pela verdade é relativizada. Ao mesmo tempo em que a sociedade se estrutura política, técnica e cientificamente, a arte reivindica para si o domínio da imaginação. Touraine afirma: "Os intelectuais com maior frequência procuraram refúgio contra a

¹² TOURAINE:, op. cit., p.219.

sociedade tecnicista na nostalgia do Ser ou no prazer estético, mas foi essa ruptura voluntária com o mundo moderno que, levando ao extremo a crítica da concepção radonalista da modernidade e não a substituindo por nada, provocou a separação crescente entre os intelectuais e os atores da sociedade."¹³

Os artistas concebem caminhos próprios na arte para sua expressão refugiando-se na imaginação e resgatando a subjetividade posta de lado pela razão, esse processo não é acompanhado por todos tornando a literatura algo quase incompreensível para os não intelectuais.

As dificuldades em aceitar um pensamento que considere as qualidades da imaginação foram postas de lado pela necessidade de se privilegiar uma visão racionalista de mundo. O antropólogo francês Gilbert Durand em seu livro *O Imaginário* deixa clara a dificuldade do homem moderno em aceitar possíveis imagens como conhecimento. O autor procura rastrear as possíveis causas que levaram o imaginário a ser posto de lado. Dentre as causas apontadas, está a estrutura instaurada no início do século XIX na mente do homem, com todo o avanço da ciência e tecnologia, baseado na razão que institui o conhecimento como bipolar, ou seja, verdadeiro ou falso. A supremacia da razão no Ocidente, nesse período, recebeu várias influências anteriores, a principal apontada por Durand foi os conceitos desenvolvidos por Sócrates, em seu estudo e desenvolvimento sobre o método da verdade, no qual ele observava sempre uma lógica binária: o verdadeiro e o falso e que veio posteriormente a influenciar Platão e Aristóteles.

Outro motivo que Durand destaca é o sistema desenvolvido na escrita pelas civilizações ocidentais e não ocidentais, enquanto as civilizações não ocidentais sempre utilizaram os ideogramas, misturando a imagem com a escrita, o ocidente privilegiou a grafia em vez da imagem mental: "Todas estas civilizações não-ocidentais, em vez de fundamentarem seus princípios de realidade numa verdade única, num único processo de dedução da verdade, num modelo único do Absoluto sem rosto e por vezes inominável, estabeleceram seu universo mental, individual e social em fundamentos pluralistas, portanto, diferenciados."¹⁴ Durand afirma ainda que o Ocidente sustenta, a partir do "raciocínio socrático" combinado à influência religiosa, uma verdade única.

¹³ TOURAINE, op. cit., p.306

¹⁴ DURAND, op. cit., p. 7.

Esse pequeno histórico sobre o pensamento ocidental serve como base para entender-se como a arte resgata a subjetividade, criando imagens e revisitando os símbolos, postos de lado pela visão racional. Ao privilégio sempre dado à pesquisa científica, as imagens passaram a ser estudadas na matemática, na física, pois tudo deveria ser explicado pela ciência. Por isso, no século XVII a ciência está em seu pleno desenvolvimento, vindo mais tarde, no século XIX, a estabelecer sua supremacia, como um ícone do conhecimento, apresentando métodos e formulações para explicar a realidade. Nesse momento da história a imagem foi deixada de lado. Na verdade, a marginalização da imagem e do imaginário é uma herança do monoteísmo pregado pela bíblia, como afirma Durand:

A proibição de criar qualquer imagem (eidôlon) como um substituto para o divino encontra-se impressa no segundo mandamento da lei de Moisés (Êxodo, XX. 4-5). Outrossim, como podemos constatar no Cristianismo (João, V. 21; I Coríntios, VIII. 1-13; Atos, XV. 29...) e no Islamismo (Corão, III. 43; VII. 133-134; XX. 96, etc), a influência do judaísmo nas religiões monoteístas e que se originaram nele foi enorme. O método da verdade, oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária (com apenas dois valores: *um* falso e *um* verdadeiro), uniu-se desde o início a esse iconoclasmo religioso, tornando-se com a herança de Sócrates, primeiramente, e Platão e Aristóteles em seguida, o único processo eficaz para a busca da *verdade*.¹⁵

No século XIX, as ciências em todas as áreas passam a ser discutidas como formas de se conhecer a realidade. O avanço da ciência econômica com a teoria de Marx se estende à discussão de fatores humanos, modificando a concepção sobre o indivíduo, que passa a ser estudado por fatores sociais. Enfim, o método científico se consagra como forma de traduzir a realidade.

Apesar dessa marginalização, o imaginário não desapareceu por completo das estruturas sociais, ficando latente. Durand descreve o movimento no século das luzes como sendo "a quarta resistência do imaginário"¹⁶, pois o defende dos ataques de correntes como o positivismo e o racionalismo, propondo um "sexto sentido" para explicar a arte, pois ela não pode ser concebida apenas pelas duas vias propostas, as do verdadeiro e falso. O belo pode ser atingido por um outro conhecimento, permitindo

¹⁵ DURAND, op. Cit., p.9.

¹⁶ Ibid., p. 27.

aos artistas inaugurar um nova ordem para explicar o universo artístico, a qual "privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe"¹⁷. Foram os simbolistas que conseguiram ultrapassar as formalidades dos românticos e parnasianos e "elevar a imagem icônica. poética, até musical, a vidência e conquista dos sentidos."¹⁸

Durand observa que nos séculos em que a ciência reina como inquestionável, finais do século XVIII e início do século XIX, os movimentos pré-romântico e romântico descrevem um sexto sentido para se atingir o belo, além dos cinco comuns à percepção, baseando-se no imaginário como forma possível de se traduzir a realidade. "Lógico que, se um dado da percepção ou a conclusão de um raciocínio considerar apenas as propostas "verdadeiras", a imagem, que não pode ser reduzida a um argumento "verdadeiro" ou "falso" formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção (sua "visão") uma única proposta "verdadeira" ou "falsa"."¹⁹

Tais premissas influenciaram a forma de representação literária e os movimentos de vanguarda europeia no início do século XX, como o expressionismo e o surrealismo, formas preocupadas em retratar imagens nascidas no mundo interior do homem. Os expressionistas são os mais sensíveis ao sofrimento humano, procurando retratar sua angústia frente ao mundo, por exemplo, na pintura *O grito* – de 1893 –, de Edvard Munch, com seus traços retorcidos que expressam dor e angústia. Essa distorção da representação do homem distancia-o de uma beleza pré-definida. Ela demonstra o interior do homem.

Movimentos como o cubismo também redescobrem geometricamente o homem, redefinindo conceitos e valores como o real e a beleza através da arte. Tais movimentos ecoam na literatura como uma nova maneira de representar o real.

Para Touraine, o indivíduo necessita descobrir o sentido pessoal de experiências e história, sendo que a razão não necessita triunfar sobre os sentidos. A construção do sujeito, na modernidade, deve ser acompanhada por um equilíbrio entre o pensamento racional e a subjetividade do homem. Porém, esse equilíbrio implica perceber-se como agente modificador das reações sociais. Dando a palavra ao autor:

¹⁷ Id.

¹⁸ DURAND, op. Cit., p. 29

¹⁹ Ibid., p.10.

A subjetivação é a penetração do Sujeito no indivíduo e, portanto, a transformação – parcial – do indivíduo em Sujeito. O que era ordem, do mundo torna-se princípio de orientação das condutas. A subjetivação é o contrário da submissão do indivíduo a valores transcendentais: o homem, se projetava em Deus; doravante, no mundo moderno, é ele que se torna o fundamento dos valores, já que o princípio central da moralidade se torna a liberdade, uma criatividade que é seu próprio fim e se opõe a todas as formas de dependência.²⁰

Apesar de o indivíduo necessitar encontrar em si novas bases para interligar-se aos novos padrões, ele não deve fechar-se em si, pois a consciência de seu papel social é um esforço dele em unir seus desejos pessoais ao coletivo para integrar-se socialmente. Percebendo as mudanças sociais e culturais, a arte procura escapar de uma visão única e multiplica suas teorias, culminando com movimentos que servem de base para o modernismo.

Ao analisar as obras propostas, consideraremos os pressupostos de Berman, Touraine e Durand sobre a modernidade, o indivíduo e o imaginário. Ao fechar esse parêntese, antes de passarmos aos movimentos que servirão de base ao modernismo, temos em mente que, não obstante grande parte dos discursos sobre a modernidade estar concentrada principalmente nas especificidades do século XIX, as mudanças vêm de épocas mais afastadas. Em todo caso, em hipótese alguma se pretende sugerir que os três autores ignorem isso.

No entanto, essas rupturas não ocorrem repentinamente: são, antes, uma soma de acontecimentos que se iniciam desde o surgimento da burguesia, que, a partir do século XV, necessita de novos mercados e, para isso, incentiva as navegações, descobrindo novas terras e um novo caminho para fortalecer o seu comércio com as Índias. A relação do homem com o tempo e o espaço acaba expandindo-se por causa de tais descobertas, aprimorando a sua relação comercial. O tempo começa a ganhar uma nova perspectiva – a do comércio. O próprio Descartes utilizando a marca temporal para falar acerca da natureza e dos animais como se fossem máquinas: o relógio é o símbolo de Deus e do homem. Observa-se que o tempo ganha uma nova acepção com os modernos. Apesar de Touraine e Berman reconhecerem que essas mudanças vêm de longe, os dois autores olham sobretudo para o século XIX, momento em que essas manifestações se revelam mais concentradas, mais densas. Dentre os vários poetas que escrevem a respeito dessa nova definição, Mário de Sá-Carneiro acaba definindo

²⁰ TOURAINE, op. cit., p.222.

bem a instantaneidade que o tempo assume na vida do homem, modificando a forma de pensar a relação do indivíduo com o seu passado, o presente e o futuro: “Viver momentos radiosos, ter corpos áureos, bocas imperiais, e a glória ungir-nos em auréolas que ascendem – é isso ser feliz? Mentira! Pois tudo passa, esvoa tão rápido como o tempo. E sofremos da saudade: da saudade do que foi, a menos cruel porque já passou, da saudade do futuro – que desconhecemos – da saudade do presente, que sentimos bem o que é, e por isso se nos toma a mais contorcida de angústia.”²¹

Dentro da massa de informações sobre a modernidade, é comum a de que a vida se torna mais angustiante. É um momento de transição entre o desenvolvimento progressivo de indústrias e o papel a ser desempenhado pela maioria das pessoas ainda está se definindo; essas relações marcam uma nova concepção sobre a vida e a morte. Como causa apontamos: as condições de vida que surgem pela própria modificação da estrutura da cidade moderna que separam o indivíduo da tradição, de seu passado, de sua história e modificam as relações de trabalho e o relacionamento com seus semelhantes. Os artistas concebem uma arte complexa, cheia de enigmas próprios e símbolos, ao mesmo tempo mais fechada em si mesma e a distanciam do homem comum, mas possibilitam ao artista pensar novos caminhos para a arte, marcando a configuração dos personagens sob uma nova ótica.

Até aqui procuramos nos orientar pelos pressupostos de Berman, Touraine e Durand, naquilo que eles têm em comum, que é a constatação de que a modernidade pode ser traduzida como sinônimo de mudança. Não uma simples mudança, mas uma mudança abrupta o suficiente para que diversas relações passem a ser equacionadas de modos inéditos: desde as relações sociais até a percepção íntima do sujeito sobre si. Daqui para frente vamos analisar como todas as configurações apontadas nesse primeiro tópico servem de base para as novas propostas da arte, entendida como aproximação – naturalismo e realismo – e resistência – simbolismo e decadentismo – ao pensamento único e objetivo.

²¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de. O Fixador de instantes. In: **Céu em fogo**. Lisboa: Assírio & Alvim. 1998.p.187.

2.2 AS BASES DO MODERNISMO

Nas bases do movimento modernista, encontra-se uma série de tendências as quais se articulam e sobrepõem-se, rejeitando os ideais antigos para desenvolver novos conceitos. Nesse turbilhão de idéias nascidas da transformação do momento histórico e social do homem, fundam-se diversas estéticas, como o naturalismo, o simbolismo, o decadentismo – uma série de *ismos* que pretende reformular o conceito de arte. Na literatura, a linguagem; na pintura, as cores, os tons, o relevo; e na música, as ousadas melódicas e harmônicas de Wagner, que misturavam poesia, teatro e dança. Trata-se, enfim, de um momento de engajamento no campo das artes. A busca por uma arte liberta de qualquer padrão acaba expandindo-se e ganhando uma definição que se modifica de lugar para lugar e de artista para artista. Alguns artistas preferem não filiar-se a nenhum grupo específico, mas sua obra acaba contribuindo para entender o movimento de expansão ocasionado pelo modernismo, que se desloca nas várias correntes estéticas do final do século XIX, desenvolvendo-se com vigor nas primeiras décadas do século XX.

Pretende-se com esta formulação sobre o movimento modernista destacar algumas influências anteriores a ele e observar como as obras *A confissão de Lúcio* e *O retrato de Dorian Gray* estudadas neste trabalho dialogam ou rejeitam a influência destes movimentos, fundando uma nova estética ou reorganizando as idéias anteriores, para então articular novos conceitos sobre arte. Isto só é possível a partir da perspectiva de que as diversas tendências, mesmo dividindo-se em fases ou linhas teóricas divergentes, agrupam-se em torno da mesma questão; uma formação estética capaz de fundamentar a arte sob novos ideais. Este conceito é observado no livro *O modernismo: um guia geral*²² organizado por Malcolm Bradbury e James McFarlane. Para ambos, o movimento modernista possui características abrangentes, mas que, em conjunto, constituem a formação de uma estética dominante rumo a um novo entendimento sobre a arte.

²² BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O movimento modernista surge como resposta às mudanças políticas, religiosas e sociais. As descobertas científicas, em suas diversas áreas de estudo, influenciam os artistas a repensar a estética nas artes e procurar uma nova linguagem – seja na literatura, pintura, escultura, etc. – para divulgar a nova tendência. O naturalismo é a primeira tendência a ser referida no estudo de Bradbury e McFarlane – influenciada pela filosofia, pela psicologia de Freud, pelo determinismo, que procura refletir sobre o conflito do indivíduo consigo e com o social. Segundo Bradbury e McFarlane pensar uma arte que acompanhe as novas tendências modernas, ao mesmo tempo que englobe os sentimentos contraditórios como a insatisfação do homem e suas esperanças frente ao desenvolvimento social, científico e tecnológico, é condensar a arte em imagens cada vez mais subjetivas, retratando as convenções sociais e os ambientes domésticos, como fez o naturalismo.

Na passagem de 1880 para a década de 1890, desenvolvem-se vários movimentos, considerados por Bradbury e McFarlane como sendo de base modernista, já que buscavam respostas para entender a modernidade. O primeiro movimento indicado é o naturalismo, por criar uma estética de interiores, abarcando desde os conflitos entre parentes, amigos, até a tensão entre o indivíduo e a sociedade: "Aí se destilavam aquelas forças extrapessoais que se impunham ao indivíduo oitocentista: a hereditariedade, o meio, os imperativos morais rigorosos, as coerções da política, da imprensa, e da religião."²³ A subjetividade expressa pelos naturalistas, na descrição psicológica ou determinista dos personagens, recorre a uma subjetividade que se acentua em movimentos como o impressionismo, o simbolismo, o neo-romantismo e à decadência, que dão continuidade à reflexão sobre o indivíduo através dos personagens criados, mas que rompem com o movimento anterior. As disposições gerais dos movimentos referidos acabam por determinar rupturas com a estética anterior, enquanto outros preferem modificar alguns conceitos, aplicando-os de maneira distinta da inicial. A terminologia para identificar as várias correntes estéticas varia de lugar e também conforme a ordem política e social.

O movimento modernista pode ser entendido, então, da perspectiva de novas formas artísticas de conceber a arte, como uma estética que varia conforme o movimento dos artistas rumo ao novo, mas também como grupo social, no qual há um

²³ BRADBURY; McFARLANE, op. cit., p.157.

engajamento político com repercussão internacional, como o "*Jugendstil* (tido freqüentemente, ainda que não com inteira justeza, como equivalente alemão do *art nouveau*").²⁴ Na verdade, os movimentos derivados do naturalismo, como base modernista, variam de acordo com as gerações, podendo mudar seus rumos ou condensar a teoria conforme a experiência histórica. Por isso o mesmo movimento pode estar eclodindo como novo em alguns países, enquanto em outros está perdendo suas forças pelo surgimento de novas discussões. Um dos exemplos citados pelos autores é o do naturalismo em relação à Alemanha, França e Escandinávia: quando o movimento está sendo fortalecido no primeiro país, nos outros perdeu forças pelo surgimento de novas tendências estéticas. Essa sobreposição de movimentos novos é uma tentativa dos artistas em desenvolver características próprias e distintas que servirão como base para o modernismo.

O simbolismo é entendido por Clive Scott, em seu ensaio *Simbolismo, decadência e impressionismo*, como "a passagem de um estética romântica para uma estética modernamente irônica."²⁵ Ele cita autores como Paul Valéry e Mallarmé para apontar as mudanças na linguagem. O entendimento da palavra torna-se múltiplo, capaz de expressar novos significados pela substantivação de verbos e advérbios no poema. Segundo Scott, essa característica é legada ao modernismo pelos simbolistas, alinhando-se às idéias de Edmund Wilson: "... o qual em *Axel's castle*, via as bases da literatura moderna no "desenvolvimento do simbolismo e em sua fusão ou conflito com o naturalismo."²⁶ Essa caracterização possibilita uma nova leitura dos poemas e estende-se à obra em prosa, quando o simbolismo deixa de lado a questão de gêneros e mistura a obra em prosa com a poética.

Os espaços em branco nos poemas são entendidos como forma de composição destinados à reflexão. As imagens criadas nos poemas são independentes de um referencial exterior: elas são compostas pelo poema com um sentido intrínseco à obra. Assim o poema passa a ser "composto de palavras e rasuras, o símbolo é composto de objeto e idéia, presença e ausência."²⁷ Essa inventividade na linguagem é importante

²⁴ BRADBURY; McFARLANE, op. Cit., p.160.

²⁵ SCOTT, Clive. *Simbolismo, decadência e impressionismo* In: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.p.166.

²⁶ Id.

²⁷ Ibid.,p.168.

para entender-se que a subjetividade no simbolismo aprofunda-se e torna a arte mais independente dos conceitos adotados pelos naturalistas. Aqui há uma preocupação maior com as palavras e as possíveis imagens que elas podem criar, assegurando ao poeta uma possibilidade em modificar a representação imagética do poema conforme o uso da palavra. A apropriação da linguagem como material possível de ser moldado, esvaziando o sentido da obra ou preenchendo lacunas, torna essa apropriação um dos sementes fundamentais para entender-se como Sá- Carneiro e Oscar Wilde apropriam-se desse elemento transformador em suas obras, para criar universos baseados na busca dos personagens por um aprimoramento da arte pelo símbolo criado com o jogo de palavras e de imagens. Cada autor, à sua maneira, imprime nos personagens a capacidade de desvencilhar-se de uma ordem cartesiana para adentrar um mundo preñado de imagens e de elementos enigmáticos. Como afirma António Quadros na introdução da obra *A confissão de Lúcio*:

Talvez que o mais original da escrita de Mário de Sá-Carneiro seja não propriamente o insólito das situações e das personagens que elaborou, projecções de uma *realidade-além* e de um *homem-Outro*, isto é, da dupla aspiração quimérica de uma objectividade e de uma subjectividade *diferentes* das que o envolvem e definem social e psicologicamente no *extrínseco do ser*, mas o modo surpreendente como utilizou os adjetivos e os advérbios ao serviço de tal *diferença*, procurada e obtida, fazendo-os caracterizar ou ferir os substantivos e os verbos, (...) isto é, a substancialidade do mundo e o seu movimento, de forma tão singular, bizarra, insólita e contudo intencional, que dir-se-ia pretender o escritor a *criação* de uma nova realidade *aqui*.²⁸

Mário de Sá-Carneiro, na novela *A confissão de Lúcio*, incorpora outros elementos simbolistas: a dissociação entre a idealidade e o cotidiano; a necessidade do personagem Ricardo em ultrapassar a si rumo ao outro ou a criação de um mundo singularizado por ele; o aguçamento das percepções e sentimentos, uma espécie de "... delírio sensorial, tal o que poderia obter-se pelo ópio ou pelo álcool, e que foi um caminho percorrido, antes de Sá-Carneiro, pelos poetas simbolistas e decadentistas, desde Baudelaire e Rimbaud (...)."²⁹

²⁸ QUADROS, António. Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro. IN: SÁ- CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**. 2. ed. Mem Martins: Europa-américa. p.24.

²⁹ Ibid., p. 18.

O poeta português imprime em sua obra todo um conjunto de imagens capaz de criar um símbolo próprio, pela necessidade dos personagens de buscar no "outro" uma forma de completude. Essa necessidade faz com que se desdobrem em outros, despertando seus sentidos para uma nova percepção de si e do mundo, colocando-se em uma perspectiva entendida somente na leitura da obra carneiriana, pois cria elementos próprios em outras narrativas, como a incidência de suicídio de personagens em suas obras; a busca incessante pelo outro; a tentativa de imprimir vida à obra de arte ou em criar elementos artísticos que transitem na ficção. Essas características poderiam ser apontadas como pertencentes ao sensacionismo – escola poética definida por Fernando Pessoa. Todavia, António Quadros refuta essa alternativa, segundo ele Sá-Carneiro cria uma expressão linguística própria e sensações diferentes da proposta por Pessoa, aqui modificadas principalmente pelo elemento bizarro. Considerando a tese de Edmund Wilson, à semelhança de outros romancistas modernos inspirados pelos simbolistas, Mário de Sá-Carneiro adota a linguagem simbolista, atribuindo valores próprios ao conjunto de sua obra e conseguindo criar uma expressão capaz de confrontar e questionar a norma padrão e os valores modernos.

Em Sá-Carneiro, dentre os vários elementos do romance mencionados como pertencentes ao simbolismo, destaca-se principalmente a linguagem, enquanto em Oscar Wilde as características encontradas na obra *O retrato de Dorian Gray* se inserem no espírito decadente do final do século. Embora Graham Hough³⁰ acredite nunca ter havido um movimento simbolista na Inglaterra, ele afirma: que o que houve no máximo foi "um simbolismo sem magia". Mas adotamos a premissa de Edmund Wilson³¹ quando aproxima o movimento moderno inglês e o americano do simbolismo, por isso analisamos a obra *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde em seus elementos que dialogam com o simbolismo e o decadentismo, movimentos cujas características se confundem no decênio final do século XIX.

Anna Balakian, ao falar acerca do decadentismo e do simbolismo, afirma que: se Verlaine foi considerado como o precursor do simbolismo pelos franceses, Mallarmé

³⁰ BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. O nome e a natureza do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.p.23.

³¹ WILSON, Edmund. **O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letra, 2004.

influenciou o decadentismo pela "conduta retraída, a preocupação com o mistério da vida, a inutilidade do livre arbítrio, a iminência da morte na existência diária do homem, o abismo de nossas incompreensões."³² Mas, dentre as características apontadas por Balakian sobre Mallarmé, a principal consiste em considerar a arte como refúgio para o artista e para a permanência de sua memória.

Como Anna Balakian aponta em seu estudo sobre o simbolismo³³, final do século XIX recorreu-se ao helenismo como forma simbólica, os artistas sob a inspiração de Vêus de Milo e as descobertas na Trácia instauram o estilo helênico na arte. Alguns poetas como Wilde, que estende tal discussão para sua obra em prosa. *O retrato de Dorian Gray*, utilizaram o helenismo como forma de construir um ideal de beleza. No romance os personagens Lorde Henry e Basil recorrem constantemente ao ideal helênico de beleza para referir-se a Dorian Gray. Ao utilizar o valor da beleza como ideal de vida. Dorian e os amigos estão evocando o mito de Narciso, criando uma dupla referência: a primeira consiste em intensificar a aura de mistério na narrativa pela pintura do retrato de Dorian, que envelhece no lugar dele; a segunda enuncia que o personagem, por enamorar-se da beleza, acaba por modificar a natureza do quadro para permanecer jovem. Cria-se, portanto, uma dupla conotação, em que o concreto e o abstrato transcendem o seu significado para elevar a experiência de Dorian à esfera artística.

O quadro é uma espécie de espelho de contemplação de Dorian Gray e funciona como uma lembrança de quem ele é, revelando o medo do personagem em tornar-se feio, mas também de morrer. Como não deseja envelhecer e morrer, tenta transformar sua vida em experiência artística pelo estudo e refinamento de suas percepções, e assim fugir da ação temporal. Porém, a morte o persegue na figura de James – irmão de Sibyi que deseja vingança pela morte da irmã –, ou pela imagem velha e feia estampada no quadro após seus atos. Quando o jovem tenta destruir a imagem horrorosa estampada no quadro, ele comete um suicídio involuntário.

Nesta dissertação busca-se destacar, com bastante ênfase, que na novela *A confissão de Lúcio* e no romance *O retrato de Dorian Gray* os autores sugerem um recolhimento dos personagens em mundos resguardados pela esfera artística, que os

³² BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.p. 91.

³³ Id.

envolve e nela os personagens podem criar um esfera artificial, como a personagem Dorian, ou elaborar símbolos e imagens, como a criação de Marta por Ricardo, repudiando a norma social.

2.3 A CIVILIZAÇÃO

O conceito de civilização é um ponto importante a ser considerado neste capítulo, devido às modificações advindas do processo de modernização da sociedade. A civilização também é entendida como conceito carregado de valores e também de sinalizações para certos comportamentos sociais, sendo discutida em *A confissão de Lúcio* e *O retrato de Dorian Gray*. Também é necessário observar o papel desempenhado por Paris, já que o conceito de civilização se relaciona sistematicamente aos grandes centros, notadamente essa cidade.

Mário de Sá-Carneiro ambienta sua novela *A confissão de Lúcio* em Paris, apesar de não fazer uma descrição detalhada da cidade. Os personagens a chamam de civilização, e a escolhem para viver. Partindo da indicação dos personagens, pretende-se verificar os atrativos de Paris, que no final do século XIX toma-se um chamariz para os artistas.

Os personagens de Oscar Wilde não estão em Paris, mas Dorian Gray e seu amigo Lorde Henry refletem-sobre a questão da civilização. Para eles há uma distinção entre o homem civilizado e o comum, que se dá de duas formas: a primeira consiste em uma comparação social – os homens de uma classe mais abastada possuem condições de aprimorar seu gosto e intelecto, enquanto o homem comum – cuja sobrevivência depende de seu trabalho, vinculado, em geral, a práticas braçais – torna-se brutalizado, dada a ausência de atividades intelectuais em seu cotidiano. O homem comum referido no romance acaba tendo duas acepções: tanto pode ser o operário quanto o senhor de uma, classe social abastada que não procura aprimorar seus conhecimentos acerca de si mesmo e da vida. Assim, pode-se pensar a civilização a partir da perspectiva dos personagens. Para melhor compreender os conceitos acerca da civilização, recorre-se

ao ensaio de Jean Starobinski. A palavra "civilização"³⁴, que procura esclarecer o conceito de civilização e a sua relevância para entender as modificações na estrutura social e na relação dos indivíduos com a modernidade. Starobinski traça as principais referências históricas e políticas sobre a palavra civilização, com o propósito de analisar o conceito sobre civilização partindo do século XVII e XVIII os quais desvelam as influências sociais da época e tratam de modificar as convenções sociais.

A palavra civilização é modificada conforme as ações políticas e sociais. No século XVI ela é encontrada significando duas normas legais: "1. Levar à civilidade, tornar civis e brandos os costumes e as maneiras dos indivíduos. 2. Em jurisprudência: tornar civil uma causa criminal."³⁵ Segundo Starobinski, a última definição permanecerá até o final do século XVII e será a base o sentido moderno assumido pelo termo. O autor explica-o comparando as formas que assume no *Dicionário da Academia*³⁶ em 1798, e o seu significado em 1795 no *Novo dicionário francês contendo novas criações do povo francês*.³⁷

Essa palavra, que esteve em uso apenas na prática, para dizer que uma causa criminal é tornada civil, é empregada para exprimir a ação de civilizar ou a tendência de um povo a polir ou, antes, a corrigir seus costumes e seus usos produzindo na sociedade civil uma moralidade luminosa, ativa, afetuosa e abundante em boas obras. (Cada Cidadão da Europa está hoje empenhado nesse último combate de civilização. Civilização dos costumes.)³⁸

A definição anterior modifica-se para um novo conceito que abarca as modificações da sociedade e do indivíduo, sendo sinônimo do desenvolvimento social e do crescimento cumulativo de bens. O conceito aponta também para um progresso industrial e comercial orientado pela preocupação com a comodidade do indivíduo. A cultura sofre igualmente a influência do conceito: o homem preocupa-se com a polidez

³⁴ STAROBINSKI, Jean. A palavra "civilização". In: **As máscaras da civilização**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.p. 11.

³⁵ Ibid., p.11.

³⁶ Ibid., p.12.

³⁷ Id.

³⁸ Id.

na educação e com o desenvolvimento das artes e da ciência, o que determina uma mudança significativa na relação entre indivíduo e sociedade.

O conceito formal de civilização é atrelado ao valor religioso e a civilidade passa a ser entendida como bons costumes e educação. O homem que não tem acesso ao ensino e a boas maneiras é considerado não civilizado. A palavra civilização e os termos que dela decorrem acabam elevando os valores sociais a instituições como a religião, a família e o estado com o problema de agravar, na sociedade, as distâncias sociais, pois a educação e os bons costumes ficaram reservados aos que podiam frequentar escolas, que fossem, portanto, bem nascidos.

As diferenças sociais e de bons costumes dividem o homem em uma classe social polida e outra bárbara. Starobinski, no entanto, sugere, com uma citação de Constant, que a civilização é ambivalente, pois condensa sentimentos contraditórios: ao mesmo tempo que pode desenvolver-se com as descobertas e com o aprimoramento da cultura, o homem se desvia de objetivos nobres atrelados ao valor religioso, pois o progresso facilita o culto do prazer. "Os efeitos da civilização são de duas espécies. De um lado, ela aumenta as descobertas, e cada descoberta é um poder. Com isso amplia a massa dos meios com a ajuda dos quais a espécie humana se aperfeiçoa. De outro, torna os gozos mais fáceis, mais variados, e o hábito que o homem contrai desses gozos faz deles uma necessidade que o desvia de todos os pensamentos elevados e nobres."³⁹

Como se nota, a palavra vai associando-se aos ideais sociais conforme a instituição que a concebe. A religião não consegue guardar os valores morais ligados à civilização como um valor estanque. O crescimento de recursos que originam o progresso industrial implica o desenvolvimento do homem. Tais relações, conforme o autor, deveriam estar em harmonia, mas são oposições que levam a uma desigualdade social que atrofia valores como a "justiça, a liberdade, a moralidade"⁴⁰, pelo desenvolvimento progressivo do trabalho em indústrias consideradas desumanas pela carga horária imposta aos trabalhadores.

Um dos impulsos de Dorian é justamente o de ser civilizado nos dois sentidos expressos nesse tópico. Há uma diferença nítida entre ele e os homens comuns –

³⁹ STAROBINSKI, op. crt., p.42.

⁴⁰ Ibid., p.44.

considerados como trabalhadores rudes ou como homens de privilegiada condição financeira, que não procuram desenvolver o seu conhecimento sobre o mundo e sobre si.

Com o desenvolvimento da civilização moderna, a contradição entre os valores morais e o prazer contribuem para que a palavra civilização ganhe novo sentido. Essas considerações explicam a contradição do indivíduo tão bem apontada por Constant e a civilização, sendo também um dos impulsos que fazem o Donan Gray polido e culto buscar na arte um refúgio, sem a preocupação com o valor moral. Ele é aparentemente um exemplo dos bons costumes para a sociedade inglesa, mas carrega consigo pecados secretos que, se revelados, o tornariam um fora-da-lei. Por isso, ao olhar a cidade, Dorian afirma:

Recostado no cabriolé, com o chapéu afundado na testa, com olhos indiferentes. Dorian Gray observava a vergonha sórdida da cidade grande e, de vez em quando, repetia para si mesmo as palavras de Lorde Henry no dia em que se conheceram- "Curar a alma por meio dos sentidos, e os sentidos, por meio da alma". Claro, era este o segredo. Já o tentara muitas vezes e, agora, tentaria mais uma vez. Antros de ópio havia, onde se comprava o esquecimento, antros de horror onde a lembrança de pecados passados poderia ser destruída pela loucura dos pecados novos."⁴¹

O desdobramento do conceito de civilização desemboca em conflitos internos sociais que corrompem as atribuições morais que lhe atribui a igreja; transforma trabalhadores em escravos, dada a busca do progresso industrial e desenvolvimento das sociedades. Ao mesmo tempo em que os conceitos individuais permitem a criação de "culturas, ora subgrupos de valores e de comportamentos diferenciados, que podem coexistir no interior de uma única e mesma civilização"⁴². Pensar a civilização é pensar em antinomia, é imaginar a multidão, como fazem Poe em *O homem das multidões*⁴³, e Baudelaire nas *Flores do mal*⁴⁴, significando solidão. "Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar a própria solidão

⁴¹ WILDE, **O retrato de ...**, p.219.

⁴² STAROBINSKI, op. cit., p.49.

⁴³ POE, Allan Poe. O homem das multidões. In: **Novelas extraordinárias**. São Paulo: Clube do Livro, 1945.

⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

também não sabe estar só entre a gente atarefada."⁴⁵ A cidade da qual Baudelaire fala acerca da civilização moderna é a Paris do Segundo Império, dominada pela burguesia e seus ideais de civilidade.

O crescimento das cidades vai aumentando o distanciamento do homem de si e de outros. Mais solitário, cabe ao homem buscar uma identidade capaz de definir seu papel na sociedade. O trabalho toma-se o grande fomentador da miséria humana, não apenas no sentido material mas também espiritual. O conceito de Deus é racionalizado, os símbolos e imagens capazes de darem sentido ao mundo e esperança ao desolado são deslocados como ponto central para dar lugar ao surgimento do sujeito, inicialmente confuso, esse homem sem chances de entender a evolução do desenvolvimento em que está inserido perde-se em meio a um turbilhão de novas idéias e conceitos sobre o que seja certo ou errado, sobre si e o mundo. A razão desloca o eixo das respostas transcendentais para a responsabilidade do indivíduo em transformar a história e a sociedade tomando-o sujeito de seu próprio destino. Há uma libertação das amarras tradicionais para conceitos que se desenvolvem por força do estudo e da pesquisa.

A crise da lógica racional permite ao homem resgatar a subjetividade nas artes e encontrar novos caminhos para entender o meio social e o seu papel na arte, que eclode com poetas importantes como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine. O conceito de civilização expande-se para as diversas cidades. Paris é a cidade preferida dos poetas e escritores: em primeiro lugar pela indústria editorial que consegue divulgar novos artistas e propagar novos ideais; em segundo lugar por agrupar uma série de artistas que criam pequenos e grandes espaços para discutir a pintura, a literatura, enfim, todas as artes.

No primeiro decênio do século XIX, essas teorias debatidas em Paris espalham-se para outros lugares. É claro que países como a Inglaterra, a Rússia agruparam igualmente uma série de artistas que definiram novos caminhos para a arte, mas Paris é referida aqui por ser a capital escolhida como ideal de residência e criação das obras dos personagens da novela *A confissão de Lúcio*. Observamos, então, como a discussão proposta por Starobinski sobre a civilização ganha contornos modernos influenciada pelo progresso material e assume em sua base as contradições vividas pelo

⁴⁵ BAUDELAIRE, Charles. As multidões In: **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Trad. Leda T. da Motta. Rio de Janeiro: imago, 1995. Col. Lazuli. p.41.

homem ao construir uma nova imagem de si mesmo, frente ao desenvolvimento e às novas idéias sobre a cidade, a arte e a cultura.

O importante nesta análise é perceber como o conceito de civilização avança e caracteriza-se nas narrativas. Observa-se que no romance *O Retrato de Dorian Gray*, ela parte para duas acepções que complementam as discussões anteriores: o primeiro, já referido, é a distinção entre o jovem e os operários; e o segundo é entre os aristocratas que não investem seu tempo e dinheiro em busca do desenvolvimento de suas percepções. Lorde Henry, Basil e Dorian são personagens conservadores que defendem valores aristocráticos. A massa de gente que trabalha nas novas áreas de produção, criadas com o desenvolvimento, é a base do homem que, justamente por uma origem diversa daquela de Lorde Wotton, Hallward e Dorian, é visto por eles como parte de uma massa operária que não tem identidade: essa observação considera as teorias sobre o desenvolvimento intelectual enunciadas por Lorde Henry e trabalhadas no próximo capítulo. Se para Dorian Gray a civilização é entendida como divisão de classes e dos homens, para os personagens Lúcio e Ricardo da novela de Mário de Sá-Carneiro o conceito modifica-se. A civilização é entendida na novela em seu sentido mais moderno, pois aplica-se à cidade, ao sujeito e à cultura vivida por eles em Paris – os bulevares, os music-halls, os shows são entendidos como sinal de progresso da civilização. Enquanto no romance o conceito de civilização parece estar centralizado e individualizado – por relacionar homem a homem –, na novela refere-se ao coletivo, abarcando desde pontos de diversão encontrados em Paris, ao encontro cultural entre os artistas.

À semelhança do que se apresenta no ensaio de Starobinski, em ambas as narrativas os personagens expõem conceitos de civilização que moscam as mudanças pelas quais passam o conceito e os indivíduos que o elaboram e reelaboram à medida que avançam em sua experiência da modernidade. A distância temporal que existe entre a publicação de *O Retrato de Dorian Gray* e *A confissão de Lúcio* é útil para se pensar esse processo de reelaboração.

3 O REFINAMENTO DOS SENTIDOS

O mundo para mirn ultrapassou-se: é universo, mas um universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga. Quer dizer, não é mesmo um universo: é mais alguma coisa.

Mário de Sá Carneiro.⁴⁶

3.1 ENUNCIADOS

Um elemento que chama de imediato a atenção daquele que se aproxima da obra de Oscar Wilde (1856-1900) é o interesse do autor pela questão artística, pelos entrelaçamentos do universo ficcional com o contexto social. Tal entrelaçamento pode ser identificado não apenas na temática presente em parcela considerável de sua produção, mas também na opção de Wilde por desenvolver uma reflexão sobre o tema que não se restringe a seus textos críticos. De fato, pode-se dizer que ele procurou manter, nos textos de caráter crítico, uma série de elementos próprios da ficção, incorporando, na própria estrutura textual, a problemática da qual se ocupava. Em meio a essa mistura de gêneros, é exigido do leitor um papel ativo na distinção entre uma esfera e a outra, o que já dá a medida da complexidade do entrelaçamento. Resta a ele ficar atento na maneira como Wilde organiza os diálogos e expressa opinião acerca da arte, da natureza, da vida, do papel do artista, do crítico, entre outros. Em *Pena, Lápis e veneno*⁴⁷ o escritor cria a biografia de um personagem chamado Thomas G. Wainewright (1794-1852), que vive no "mundo real", tendo contato com vários personagens históricos, entre os quais alguns o admiram pela sua capacidade literária e pelo veneno destilado nas relações sociais. Wainewright é um personagem construído com muita ironia, própria da escrita de Wilde. O personagem é um *dandy* na maneira de vestir-se e possui um gosto refinado por quadros, livros e outros objetos. Esse

⁴⁶ SÁ- CARNEIRO, Mário de. O homem dos sonhos. In: **Céu em fogo: oito novelas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p.107.

⁴⁷ WILDE, Oscar. *Pena, lápis e veneno*. In: **Obras completas**. Org. trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.1095.

personagem, que serve para dar voz ao autor para satirizar a sociedade londrina, também serve para afirmar que nada é superior à arte, nem mesmo a natureza, é a riqueza da imaginação do artista que a torna bela. Entretanto, apesar de tanta elevação artística, o distinto Wainewright escondia uma característica um tanto singular, ele envenenava as pessoas com estricnina guardada num anel e foi preso um tempo depois de seus crimes na prisão de Old Bailey, a mesma prisão a que Wilde foi levado em 1895. Mesmo na prisão, o personagem consegue colocar a expressão de sua maldade no Retrato de uma cândida moça. O interessante dessa situação é a relação que os leitores podem fazer entre ela e aquela que envolve personagens como Lorde Henry e Dorian Gray. Lorde Henry, assim como Wainewright, influencia a personalidade de alguém, no caso Dorian, e esse por sua vez acaba influenciando os jovens de sua época pela sua posição e beleza. No ensaio, Oscar Wilde discute a supremacia da arte, mesmo frente à beleza da natureza. Essa ideia é retornada em outros ensaios do autor, como *A decadência da mentira*(1889)⁴⁸ em que a arte pode corrigir as imperfeições da natureza. O homem subordina a natureza pela arquitetura, que possibilita a comodidade, como a personagem Vivian afirma em seu diálogo com Cirilo: "Na minha opinião, quanto mais estudamos a Arte, menos nos preocupa a Natureza. Realmente, o que a Arte nos revela é a falta de plano da Natureza, sua estranha crueza, sua extraordinária monotonia, seu caráter completamente inacabado. A natureza possui, sem dúvida, boas intenções; mas, como disse Aristóteles há muito tempo, não pode levá-las a cabo."⁴⁹

O diálogo entre as personagens prossegue afirmando que a natureza traz ao homem um estado de impessoalidade, nela não há nada construído segundo a vontade do indivíduo, enquanto a casa é inteiramente construída para o bem-estar do dono, a natureza "é tão indiferente, tão desdenhosa." As afirmações de Vivian nos excertos demonstram que é através da Arte da construção e das modificações feitas partindo da natureza que é possível criar um estética de interiores, capaz de criar espaços inteiramente artificiais para o prazer do indivíduo. O artificialismo é tanto criado em interiores individuais quanto coletivos, como nos cafés, lojas, restaurantes, livrarias, e assim por diante. A arquitetura da cidade vai modificando-se para atender aos gostos dos transeuntes.

⁴⁸ WILDE, Oscar. *A decadência da mentira*. In: **Obras completas**. Org. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 069.

⁴⁹ *Ibid.*, p.1070.

Segundo Munira H. Mutran, em seu livro *Álbum de Retratos*, o artificialismo faz parte de um contexto cultural do século XIX e sua expressão máxima "é o romance *À rebours*, de J. K. Huysmans (1848- 1907), no qual dês Esseintes, a personagem principal, abandona o mundo parisiense para isolar-se em uma casa no campo (...) para recriar a natureza)."50

Na obra ficcional *O Retrato de Dorian Gray* (1891) Wilde ilustra essas idéias pelas ações de Dorian, que se identifica com o protagonista do romance *À Rebours* - *Às avessas* - e procura seguir seus passos. O artificialismo também entra em cena com a personagem Sybil Vane representando as peças de Shakespeare. Sua representação impressiona Dorian pela realidade com que ela vive Julieta, Cordelia, e outras personagens, e encontra-se nos diálogos melodramáticos tidos com a mãe e irmão.

O artificialismo utilizado na ficção como recurso estético, quando transposto para a vida cotidiana, é capaz de criar ambientes que ajudam o esteta a ultrapassar os limites da realidade objetiva, o que ocorre com a tentativa de des Esseintes de recriar a natureza em *Às avessas*, e, no romance *O Retrato de Dorian Gray*, com o culto da imagem do protagonista por ele próprio. A forma de vestir-se e de cercar-se de luxo e beleza, própria do personagem des Esseintes, elabora a figura que melhor representa essa estética, o dandy. Em *A decadência da mentira*, nos diálogos que se seguem entre Cirilo e Vivian o artificialismo é defendido por considerar-se que a arte vai colocando-se à frente da natureza e da vida.

A Arte começa com uma decoração abstraía, com um trabalho puramente imaginativo e agradável, aplicado ao irreal e ao não existente. É esta a primeira etapa. Depois a Vida, fascinada por esta nova maravilha, solicita sua entrada no círculo encantado. A arte toma a vida entre seus materiais toscos, cria-a de novo e torna a modelá-la em novas formas e com uma absoluta indiferença pelos fatos, inventa, imagina, sonha e conserva entre ela e a irrealidade a intransponível barreira do belo estilo, do método decorativo ou ideal. A terceira etapa se inicia, quando a Vida predomina e atira a Arte ao deserto. Esta é a verdadeira decadência (...)⁵¹

⁵⁰ MUTRAN, Munira H. **Álbum de Retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX um momento cultural**. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP.2002.p.125.

⁵¹ WILDE, **A decadência...**, p.1079.

A arte para Wilde sem dúvida precisa manter sua autonomia em relação à vida, sob pena de ser esmagada por ela. A voz do autor que sai em defesa da liberdade da arte, de sua independência de quaisquer constrictões sociais ecoa em seus ensaios como forma de protesto e esclarecimento acerca de sua obra. Quando o romance *O Retrato de Dorian Gray* foi lançado a sociedade inglesa scandalizou-se mais uma vez com o escritor, que, com seu desprezo a tudo que considerava medíocre, decide responder a alguns jornais da época dando sua opinião, como crítico de sua própria obra. O excerto que se segue é de uma das suas cartas ao Diretor da *Saint James' Gazette*, por discordar da crítica feita ao seu romance *O Retrato de Dorian Gray*:

(...) O crítico do jornal de Vossa Senhoria, se é que devo dar-lhe título tão honroso, comprova que os personagens de minha narrativa não têm modelo na vida. São, empregando sua expressão enérgica, embora algo vulgar, "revelações de novela barata, seres que não existem." o que é perfeitamente justo. Se existissem, não valeria a pena escrever a respeito deles. A função do artista é inventar e não anotar num registro. Pessoas como aquelas não existem. Se existissem, não escreveria eu a seu respeito. A vida, com seu realismo, deita sempre a perder a matéria prima da arte.⁵²

A reflexão crítica de Oscar Wilde estende-se também ao importante ensaio *O crítico como artista*(1890)⁵³ que, à semelhança dos diálogos platônicos, procura discutir problemas ligados ao artista, ao crítico, à vida e à arte.

Considerando a preocupação de Oscar Wilde com o desenvolvimento crítico da obra de arte, procuramos estabelecer dois enunciados que servirão para analisar a obra *O Retrato de Dorian Gray*. O primeiro consiste na seguinte afirmação: o valor estético de uma obra de arte não deve estar ligado a expressões políticas ou teorias da época, nada deve suplantiar o valor criativo e imaginário de uma obra de arte, seja ela criada na esfera da ficção, escultura, pintura ou representação teatral, por isso, para ser considerada arte, ela deve ser independente, sem interesse em pontos de similitude com possíveis acontecimentos no real. A sua ordem está engendrada no interior do romance, podendo assim, inaugurar tipos singulares de personagens e novas

⁵² WILDE, Oscar. Páginas de autocritica. In: **Obras completas**. Org. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.1317.

⁵³ _____. O crítico como artista. In: **Obras completas**. Org. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.1110.

convenções sociais. Dessa forma, pretendemos verificar a concepção dos personagens sobre a arte, assim como discutir a relevância dela no papel constitutivo do romance e na formação do jovem aprendiz Dorian Gray.

Segundo a obra crítica de Wilde, o importante, quando se trata da criação ficcional é não procurar modelos no real. A obra deve manter seu espaço preservado, sua lógica deve ser própria, circunstanciada na própria narrativa; por isso afirma, em outra carta ao diretor do jornal *Saint James' Gazette*, que a representação no romance em questão é "imaginativa"⁵⁴, pois não reproduz o real e não se interessa em buscar na realidade inspiração ou modelos. Segundo Wilde, a obra concebe em si a estrutura de um universo próprio, como Vivian, personagem do diálogo *A decadência da mentira*, afirma: "A vida e a natureza podem ser utilizadas por vezes como parte integrante dos materiais brutos da Arte, mas antes devem ser traduzidos em convenções artísticas, para que prestem qualquer real serviço à arte."⁵⁵ Com a afirmação do personagem, o autor tece um breve ataque à corrente realista e naturalista preocupada em estudar o homem na ficção à luz das teorias do final do século XIX, como a psicanálise, o evolucionismo ou ainda teorias políticas.

O segundo ponto a ser discutido aqui é o princípio enunciado pela personagem Vivian, a partir da ideia de que a arte imita a natureza e a vida: "A vida imita a Arte muito mais do que a Arte imita a Vida."⁵⁶ Dessa forma, Wilde privilegia a literatura como precursora de ideais, capaz de influenciar gostos e criar modelos. Exemplo dessa postura é a afirmação do protagonista Dorian Gray, de que seus atos teriam sido influenciados também pela leitura do livro *À Rebours*. Assim, a preocupação no desenvolvimento deste capítulo será a de refletir sobre estes dois enunciados no romance, que ainda se subdividem em duas veias distintas: o pólo espiritual, representado pelo retrato, e pelo primeiro enunciado; e o material, representado pelas ações de Dorian, Gray, de Basil Hallward e de Lorde Henry Wotton, relacionadas ao segundo ponto a ser problematizado.

Por vezes, as ações dos personagens que se relacionam com os enunciados a servirem de base para a análise aparecem lado a lado na narrativa, em outros

⁵⁴ O termo imaginativa é empregado pelo autor em outras cartas ao Diretor do jornal Saint James' Gazette, para denominar a obra ficcional.

⁵⁵ WILDE, *A decadência ...*, p. 1094.

⁵⁶ Id.

momentos uma ação complementar a outra, mas para fazer a distinção proposta entre as ações que referem-se a cada enunciado, a análise não se aterá à ordem cronológica dos acontecimentos, e sim ao aproveitamento desses para a reflexão de cada um dos dois pontos referidos.

3.2 A ARTE COMO MATÉRIA PRIMA

A primeira parte do trabalho, como já mencionado, consiste em determinar como a concepção da arte pode ser aplicada no romance *O Retrato de Dorian Gray*.

São vários os elementos presentes no romance que demonstram a busca do jovem pela beleza, e mesmo, pela perfeição. Os recursos para obter êxito nesse empreendimento são um aprofundamento por parte de Dorian do estudo da arte, da história, da literatura, do teatro, enfim, o seu burilamento através da arte. A compra de objetos raros ao redor do mundo recria um espaço em sua casa ao mesmo tempo cultural e histórico, chamando a atenção da sociedade inglesa. Dorian é um dandy⁵⁷, um novo hedonista como Lorde Henry o qualifica. A vaidade e a adoração de Dorian Gray por sua imagem são sentimentos, inicialmente, despertados por Basil, por isso, o primeiro espaço a ser descrito no romance é o estúdio do pintor Basil, por ser esse o lugar onde o retrato de Dorian é pintado, e por constituir uma das primeiras influências na personalidade do jovem, é no estúdio do pintor que ele percebe sua beleza e teme a ação temporal, despertando a vontade de jamais envelhecer.

A descrição do estúdio é feita pelo seu amigo, Lorde Henry, que procura, em meio a cheiros de tintas e aromas do jardim, apreciar os quadros do amigo. A imobilidade das figuras e paisagens pintadas destoa da vida que está presente no jardim do pintor, criando-se uma comparação entre a paisagem viva e a representada pelo artista. O amigo compara a vivacidade das revoadas de pássaros a técnicas japonesas que "procuram transmitir a sensação da fugacidade e do movimento",⁵⁸ e

⁵⁷ O termo dandy neste trabalho segue a conceituação do trabalho de Munira H. Mutran, **Álbum de Retratos...**, que não considera o termo dandy nas acepções mais amplas, mas aquele característico da segunda metade do séc. XIX em Paris e Londres.

⁵⁸ WILDE, **O Retrato ...**, p.,.5.

reproduzem o mais fielmente tais movimentos. Quando Lorde Henry faz esse comentário ele está comparando a técnica utilizada pelo estilo barroco com a utilizada por Basil, que entendemos como renascentista considerando a pintura de Dorian.

A técnica utilizada tem pontos de contato com a descrição feita no estudo de Jorge Coli, *A alegoria da liberdade*,⁵⁹ no qual o autor critica a adequação formal da pintura em Delacroix, analisando na pintura a escola barroca e a neoclássica. Apesar do predomínio neoclássico no século XIX, ainda há alguns bolsões de resistência da pintura barroca. Dentre as características referidas por Coli, aquela que se aproxima das considerações de Lorde Wotton é a que registra a preocupação em retratar detalhes que marquem a passagem do tempo e dêem conta de representar com detalhes e ornamentos suas figuras. "Se a pintura do barroco tardio era habilíssima em retratar o fluido, o efêmero, os fenômenos atmosféricos, o movimento, se os ruínicos eram capazes de apreender a passagem do tempo e os grandes decoradores do período eram mestres em fazer suas figuras voltearem no etéreo, a pintura neoclássica teve de abdicar a tudo isso, a esses efeitos nos quais – diga-se de passagem – ela não estava interessada."⁶⁰

O estilo definido por Lorde Henry distingue-se da técnica utilizada por Basil no retrato de Dorian pela beleza que ele reflete, e pela capacidade que o artista possui de imprimir em linhas precisas vida ao quadro do jovem: as cores das faces, o sorriso, o olhar, tais características levam-nos a considerar que a técnica utilizada é a renascentista.

Coli afirma que a arte renascentista estuda os contornos a serem trabalhados, é uma arte metódica que estuda a anatomia do modelo ou da imagem a ser representada. O planejamento de tal pintura consiste no estudo das partes retratadas para depois unificá-las. Mesmo acessórios, como vestes, são trabalhados em esboços separadamente, para depois cingirem o corpo nu da tela. Tendo uma harmonia entre a "perspectiva do objeto e a geometria, (...) se a anatomia rege as leis da articulação das partes no corpo, a perspectiva rege as leis da situação dos objetos no espaço."⁶¹ O interessante em tal técnica empregada é o acabamento final, que propicia ao objeto uma

⁵⁹ COLI, Jorge. *A Alegoria da Liberdade*. In: NOVAES, Adalton. **Os sentidos da paixão**. Org. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.402.

⁶⁰ Id.

⁶¹ Id.

"verdade nas atitudes, uma energia na gesticulação sem os quais os seres se reduziriam a manequins." ⁶² O artista concebe a pintura de maneira detalhada, pois tudo que é representado é "trabalhado e retrabalhado", os gestos e as cores aplicadas sugerem por parte do artista "um olhar detalhado sobre o "real"⁶³. Ao captar os movimentos do jovem no retrato e nele figurar o belo rosto de Dorian, Basil consegue criar uma espécie de máscara do rapaz, que parece conter a centelha da vida. Em tal processo, Lorde Henry percebe que seu amigo pintor melhorou sua técnica ao observar a imobilidade de algumas pinturas no estúdio de Basil, em contraposição ao retrato de Dorian.

Para Coli, o resultado das técnicas renascentistas, "foi que, instaurada a solidez, a tensão, aboliu-se o movimento e, ao definir-se os objetos, eles foram extraídos da temporalidade."⁶⁴ Tais recursos renascentistas instauram o que ele chama de "o real no segundo grau", uma "imagem cristalizada do mundo".⁶⁵ Esse movimento no tempo feito por Basil, quando procura apreender a bela forma do rapaz no retrato, suspende a ordem cronológica, isto é, preserva o belo rosto de Dorian, sendo uma das hipóteses possíveis para explicar como o rapaz deixa de envelhecer. O retrato, na maior parte do desenvolvimento da narrativa, possui uma capacidade de filtrar as emoções de Dorian, envelhecendo no lugar dele. O problema é que, para os personagens, os atos considerados vulgares é que marcam a expressão de um homem e o envelhecem antes mesmo da idade. Portanto, o envelhecimento precoce do rapaz através da imagem significa, para esta sociedade e para seus amigos, que as suas ações não são dignas.

A pintura, apesar de transformar-se pelo reflexo corrupto da alma do rapaz, não perde suas qualidades de obra de arte. Ao longo do romance ela se modifica em relação à primeira imagem pintada por Basil, isso poderia ser considerado como uma descaracterização da obra artística original, o que comprometeria a natureza daquele objeto, porém, quando Dorian tenta destruir o quadro – o que acaba por matá-lo –, a imagem volta a ser como antes, mostrando a beleza e a doçura do rapaz.

Novamente a questão já referida no início deste capítulo reaparece, de maneira a indicar o grau de complexidade da relação entre vida e arte. A obra deve ter o seu próprio lugar, por isso, mesmo quando a pintura adquire traços corruptíveis em sua

62 COLI, op. Cit., p.42.

63 Id.

64 Id.

65 Id.

imagem devido aos atos do jovem, a obra não sai de sua esfera artística, ela permanece escondida pelo jovem, para retomar à sua origem sem mácula.

Mas enquanto obra, ela também concentra o olhar do artista ao reproduzir o objeto⁶⁶ há um distanciamento natural e necessário do pintor para compor sua obra, uma espécie de distorção do real. isto é, por mais semelhanças que o retrato tenha com Dorian, é a percepção artística de Hallward e sua adoração pelo modelo que possibilitam a identificação sujeito/objeto.

O próprio olhar de Dorian ao ver o retrato é de espanto frente a tanta beleza. Isso ocorre também porque ele se vê através do olhar do pintor. Tal atitude é importante para se definir como a arte é tematizada no romance, primeiro por Basil, que a considera como absoluta e muito ligada à vida. O segundo personagem a falar sobre a arte é Lorde Henry. A primeira consideração a fazer sobre esse personagem é a sua fascinação pelo retrato de Dorian. Como o primeiro contato dele com Dorian se dá no estúdio do pintor, através da imagem reproduzida por Basil Hallward, é preciso considerar novamente o olhar do pintor: Lorde Henry Wotton conhece o jovem através dos olhos de Basil pelo retrato que ele pintou. A beleza, a juventude e a doçura do rapaz inauguram para os amigos, neste momento, uma espécie de adoração à arte, à beleza. Eles pretendem adorar o belo e cultuam à juventude. Entretanto, o interesse de Lorde Henry por esses elementos restringe-se ao âmbito da retórica, devido ao cinismo com que reveste aos seus discursos. Com constância ele fala no assunto, mas nunca transforma suas teorias em prática. Porém, Basil parece ser o único que não se deixar enredar por Lorde Henry, e o contra-argumenta, entre essas interpolações de Basil encontra-se a definição dele sobre a diferença entre a arte e a realidade. " O artista deve criar coisas bonitas, mas não deve colocar, nelas, nada da própria vida. Vivemos numa era em que os homens tratam a arte como algo destinado a uma forma de autobiografia. Perdemos o sentido abstrato da beleza."⁶⁷ Mesmo considerando a beleza retratada como uma obra prima do amigo, pois o jovem representado no retrato é um Adônis, possui uma beleza ingênua, pura, para Lorde Henry não é o bastante. Apresentado como estudioso

⁶⁶ Nessa parte da análise foi utilizado o ensaio de Herbert Read. As origens da arte In. **História da pintura moderna**. Em seu ensaio o autor refere-se a história do movimento moderno dispondo a questão da arte nas inúmeras formas de ver o mundo. A percepção visual é uma seleção parcial de quem vê, assim a arte desenvolve-se através da subjetividade do olhar

⁶⁷ WILDE, **O Retrato...**, p. 17.

e crítico, ele ressalta que um rosto bonito deve ser dissociado da razão intelectual, ser belo é apenas uma das características notáveis em uma pessoa. Para ele a beleza se acaba quando se inicia a capacidade intelectual: "Mas a beleza, a beleza verdadeira, termina onde se inicia a expressão intelectual."⁶⁸

Segundo Vivian, personagem do ensaio crítico *A decadência da mentira*, a beleza não possui em si a expressão da inteligência, a percepção do belo dá-se pela preferência pessoal. A imagem de Dorian pintada no quadro mostra apenas a sua beleza, a inteligência segundo Lorde Henry presume uma busca constante pelo conhecimento e aprimoramento das faculdades intelectuais. Para a arte de Basil, as faculdades intelectuais do jovem não são tão importantes, mas sim as características que o encantaram, tais como a sua ingenuidade, a sua curiosidade quase infantil, a sua meiguice e a sua beleza. Basil inicialmente tenta preservar Dorian da influência de Lorde Henry, as preferências pessoais de Dorian estão preservadas na presença do pintor que procura apurar a sensibilidade pela pintura.

A preocupação inicial do pintor de proteger sua pintura é tanta que prefere não nomear o garoto do retrato a Lorde Wotton. Tal cuidado, segundo ele, é uma forma de preservar a privacidade do amigo do cinismo destruidor de Lorde Henry." Quando gosto muito de uma pessoa, não gosto de dizer-lhe o nome a ninguém, pois é o mesmo que entregar parte dela."⁶⁹ O nome de uma pessoa é o que a singulariza, retirando-a da esfera dos objetos. Identificá-la pelo do nome e do sobrenome é contar um pouco da história dessa pessoa, falar de sua linhagem, de seus antepassados. Não identificar o jovem ao amigo não resguarda apenas a admiração de Basil por Dorian, mas também a identificação do modelo representado em sua arte, por isso não interessa o nome do rapaz naquele momento. O mais importante é a arte ali retratada. Como justificativa, Basil observa a Lorde Henry Wotton que quando a privacidade é preservada transforma " a vida moderna em algo misterioso, maravilhoso para nós."⁷⁰

Apesar de Basil considerar Dorian como ideal, a relação entre eles é subordinada pela adoração do pintor por Dorian Gray. Segundo ele, é a beleza do jovem que o inspira a pintar com perfeição qualquer figura, a presença do garoto modificou sua arte e mesmo sua vida. Ele afirma que, desde quando viu Dorian pela primeira vez, suas almas

⁶⁸ WILDE, *O retrato ...*, p.7.

⁶⁹ Ibid., p.8.

⁷⁰ Id.

se interligaram e pede a Lorde Henry que não macule o caráter do jovem e não o afaste de sua companhia, pois sem ele sua arte sucumbiria, assim como ele. " Não tente tirar de mim a única pessoa que dá à minha arte todo charme que ela porventura possua; minha vida, como artista, depende dele."⁷¹ Essa adoração extremada de Basil por Dorian como um modelo de perfeição e inspiração, modifica a vida de ambos. O jovem, partindo da intenção artística de Basil Hallward pela perfeição, desenvolve uma adoração a si próprio e funda um culto particularizado à sua imagem, mas com uma concepção própria, a qual diverge da intenção dos amigos de adorar o belo.

Dorian coloca-se como forma da expressão de beleza e juventude e mesmo quando comete atos vis ele os entende como um caminho possível para o autoconhecimento. Tal presunção o faz deturpar o ideal enunciado por Basil na pintura, enquanto as palavras de Lorde Wotton acerca de várias teorias, enunciadas ao longo do romance, são sua grande influência rumo a uma concepção nova do homem. Sem estar subjugada a leis materiais e morais, a vida de Dorian seria o material dedicado às várias experiências que o levariam ao aprimoramento das faculdades intelectuais e artísticas.

O encontro de Basil Hallward com Dorian Gray é determinante para o pintor, por trazer uma configuração artística melhorada, mas, é no encontro do jovem com Lorde Henry, no estúdio do pintor, que se inicia o movimento de Dorian rumo à arte, não uma arte convencional, mas uma arte ligada à vida, às experiências torpes ou prazerosas vividas pelo jovem em nome da arte e do autoconhecimento. Os personagens não possuem de antemão o conhecimento sobre o impacto de tais encontros em suas vidas, porém é nesse ambiente que o retrato de Dorian Gray ganha vida, sabe-se que tal acontecimento deve-se à reprodução esmerada do artista e ao desejo expresso em voz alta por Dorian. Dentre as singularidades que podem ter contribuído para a transferência dos efeitos das ações de Dorian para o quadro destaca-se a da pintura revelar a alma do artista, pois um pouco da trajetória de Basil como pintor liga-se à tal imagem, por isso ele insiste com Harry que não vai exhibir o quadro do jovem a ninguém. "Harry, todo retrato pintado com sentimento é o retrato do artista e não do modelo. O modelo é um mero acidente, uma ocasião." Não é apenas Dorian quem o pintor revela, é também a si mesmo. "E o motivo por que não irei exhibir o quadro é o de ter exposto, nele, o segredo

⁷¹ WILDE, **O Retrato ...**,p.20.

de minha própria alma."⁷² A observação feita por Basil pode ser entendida como preocupação com a arte e a sua capacidade em imprimir sua própria experiência como artista na obra. Ao figurar Dorian em uma pintura, demonstra domínio técnico, como o uso de tons para buscar alguns efeitos específicos na imagem, a reprodução perfeita do objeto e assim por diante.

Basil é um homem ligado a pintura, o aperfeiçoamento de sua técnica deve-se ao prestígio conquistado com prêmios na sociedade inglesa. O temperamento do pintor descrito no romance é o oposto ao de Lorde Wotton, as palavras de Basil são pensadas, mensuradas, a sua ligação com o a imagem do quadro e por conseguinte com Dorian é expressa pela consciência, que é deixada de lado pelo jovem, assim como o pintor, pela companhia de Lorde Henry. Quando Lorde Henry Wotton chama sua atenção para a importância da juventude, o protagonista descobre sua beleza e percebe a ação do tempo e sua ação destruidora. Assim, ele procura resguardar o que é mais valorizado naquela sociedade, seu exterior. Entre os vários sentimentos que Hallward inspira no jovem, pelo seu constante deslumbramento pelo modelo, o mais nocivo é a vaidade, pois Dorian acaba dando vazão a todos os seus caprichos sem qualquer noção moral, o que se intensifica pelo discurso de Lorde Henry, que determina a beleza e a juventude como formas de expressão superior, pois não necessitam de explicações científicas. Assim, Dorian entrega-se ao deleite narcísico. Lorde Henry Wotton convence o jovem, com vários exemplos de pessoas da sociedade, que a importância da juventude é tão grande que a maioria só percebe quando a perde, com a idade. As palavras do amigo confundem o jovem, despertando curiosidade e medo. Um novo horizonte, não percebido até então, abre-se para o rapaz. Ele percebe que pode influenciar todos que o cercam com o seu belo rosto, como um modelo social a ser seguido como exemplo por outros jovens, e recorda-se como é admirado por todos pela sua candura, por sua meiguice, seus traços delicados, seus cabelos cheios de vida e sua jovialidade; lembra da adoração das senhoras que o convidam para o chá, o que importa para ser bem aceito socialmente é a sua juventude. Quando Dorian olha sua imagem no retrato e percebe tais características, e a inveja que a sua figura desperta naqueles que não possuem mais o viço próprio da juventude, tudo começa a fazer sentido: todos desejam a jovialidade e beleza expressas naquela imagem, até mesmo o pintor deseja sua

72 Ibid.,p.10.

companhia pela sua beleza. Dorian percebe-se símbolo de algo maior que sua natureza ainda não discerne, mas pressente pela vontade que todos têm de permanecerem jovens. O seu trunfo é a idade. Então ele deseja permanecer jovem, como se o quadro tivesse ensinado a ele que envelhecendo ele seria renegado pela sociedade que tanto o admira pela sua beleza e juventude. O jovem se entrega ao deleite narcísico e deseja nunca envelhecer, tais palavras lhe fogem da boca como uma prece: "Se fosse eu a permanecer jovem para sempre, se fosse o quadro a envelhecer! Eu daria... eu daria tudo por isto! É isso mesmo, não há nada neste mundo que eu não queira dar em troca! Daria até mesmo minha alma!"⁷³ Dorian, com este desejo, acaba de reformular sua vida, pois sua alma passa a habitar o retrato, enquanto seu belo rosto é preservado dos anos de velhice.

A influência de Basil e Lorde Henry é determinante para que Dorian formule seu desejo de nunca envelhecer. Mas para Lorde Henry as influências são todas imorais e negativas. Ao influenciar alguém a pessoa exerce domínio sobre alguns conceitos e valores de outro, quem está sendo influenciado vive a experiência de apenas uma delas e perde a chance de pensar por si mesmo, ou não desenvolve tal capacidade, vivendo da experiência alheia. Neste caso, Dorian não deseja ser apenas influenciado por Lorde Henry, ele prefere viver as histórias ditadas pelos conceitos de Harry. Ele subverte as influências iniciais de Basil, modificando sua vida e influenciando outros jovens. O importante é identificar que a concepção de arte para Dorian está ligada à experiência vivida, enquanto para Basil ela está ligada à pintura, e essa por sua vez acaba ligando-se a Dorian pela adoração do pintor. O retrato de Dorian Gray só existe pela capacidade artística de Basil, sem mesmo antes de desconfiar que ele possui a capacidade de refletir os pecados de Dorian, o elo do pintor com o jovem é concretizado pelo retrato, que guarda a alma de Dorian, isto é, sua consciência. A ligação de Dorian com Lorde Henry é uma relação de aprendiz e discípulo em que o jovem procura pôr em prática o que o Lorde teoriza.

Dorian acaba sendo uma forma de criação artística para os dois amigos: para o primeiro através da retratação perfeita do jovem e, para o outro, pela concepção intelectual. O desenvolvimento artístico e intelectual do jovem inicia-se no encontro com Lorde Henry, a partir daí é fundamental para o jovem a busca por novas sensações e

⁷³ WILDE, **O retrato...**, p.34.

experiências, quando até então, havia sido moldado apenas por Hallward, como uma "espécie de ideal helênico estampado em um quadro. Para o pintor, ele é uma nova concepção da arte, uma mistura da escola grega com a romântica, um Adônis. Sua personalidade, crítica e valores estavam resguardados na presença de Basil, que se preocupava apenas em retratá-lo. Porém, uma vez que Dorian é apresentado a Harry, desencadeia-se, a partir do primeiro discurso do amigo, um processo que o faz despertar para novos conceitos. Ele agora sai do campo da pintura para explorar o homem em suas experiências mais torpes, como afirma Lorde Henry: "Você é uma criação maravilhosa, você sabe mais do que pensa saber, e, da mesma forma, sabe menos do que quer saber."⁷⁴ Para o pintor, um é uma espécie de ideal e para seu amigo Lorde Henry um papel em branco no qual é possível imprimir teorias acerca da vida, pensamentos talhados com valores amorais, pois, para Lorde Henry, as sensações poderiam ser formas de prazer, desde que não existissem valores, como o pecado. O homem restringe sua própria existência e sofre por não poder dar vazão aos seus desejos mais secretos, o medo e os temores são a grande limitação das pessoas. "Todo impulso que nos esforçamos por estrangular remói em nossa mente, e nos envenena."⁷⁵ Tais palavras entorpecem Dorian, mas no diálogo que se segue está estabelecida a ligação entre os dois personagens, de forma que Lorde Henry relembra sua juventude e imagina-se Dorian. Para Dorian, "... a consciência longínqua de que influências inteiramente novas estavam a trabalhar dentro dele, e que pareciam originar-se no próprio interior (...)"⁷⁶; enquanto Lorde Henry viaja aos seus dezesseis anos e lembra como as palavras podem transformar e impactar, "Surpreso ante a impressão repentina que suas palavras produziram, lembrou-se de um livro que lera aos dezesseis anos, um livro que revelara a ele muito do que ainda não sabia, e imaginou-se Dorian Gray..."⁷⁷

O pintor Hallward pintou Dorian explorando todos os sentidos para representar sua beleza, pensando na arte para o artista o seu ideal é chegar à perfeição de seu trabalho. A arte é questionada pela crítica, pela concepção individual de seu apreciador, ou pela harmonia exigida por um especialista. De qualquer forma, é praticamente impossível conceber a arte sem estar sujeita a caracterizações e generalizações, seja

74 WILDE, **O Retrato...**, p.28.

75 Ibid., p.25.

76 Ibid., p.26.

77 Id.

de um leigo ou de um especialista. Nos diálogos do ensaio *O crítico como artista*, Gilberto afirma que o bom crítico de uma obra de arte é aquele que revela na obra de arte o que o artista não pôs nela, apesar de Ernesto o achar um sonhador por idealizar a crítica com essa capacidade, revela a intenção de Wilde em mostrar que o trabalho do crítico poderia ser semelhante ao do artista, com uma visão mais ampla da obra de arte. Essa consideração é válida para pensar-se que o retrato de Dorian não é exposto ao público para apreciação, mas mesmo assim é considerada por Dorian a maior obra de arte, pois ela detém a ação temporal e esconde da sociedade seus crimes.

A arte para o esteta, segundo Basil, deve servir ao seu refinamento, crítica e apreciação pois somente os "tolos e os feios" são capazes de se surpreender frente à arte. "O feio e o tolo ficam com a melhor parte neste mundo. Podem sentar-se, à vontade, e assistir à peça, boquiabertos. Já que nada sabem da vitória, compartilham, ao menos, da sabedoria da derrota."⁷⁸ Este breve enunciado influencia todos os personagens que têm um contato com a esfera artística: para Harry, a arte é desenvolvida pelo estudo; para a atriz Sibyl, a arte da representação se dá através da realidade que imprime em seus personagens, provocando emoção nos espectadores em quem a ela assiste no teatro; para Basil, como já se percebe, pela pintura; e, para Dorian, acaba sendo um mistura de tudo e exalta os sentidos: a pintura, o teatro, a leitura, a história, os ornamentos, o ópio, as jóias e a sua própria beleza.

A exaltação dos sentidos proporciona aos personagens uma percepção maior de tudo que os envolve, criando uma atmosfera de mistério e magia. Tais características, presentes no texto, são denominadas simbolistas por Anna Balakian.⁷⁹ Essas características também se configuram pelas ações de Dorian. Segundo Mutran, o enredo de *O retrato de Dorian Gray* ilustra algumas teorias da época em que a face do criminoso modifica-se por causa de seus atos. Como os crimes de Dorian não deixaram marcas no belo rosto do jovem, sua aparente candura é preservada, em meio a sentimentos mesquinhos e egoístas, evocados em nome da experiência e da arte de viver. A consciência da mortalidade de Dorian serve também como uma metáfora para retratar te nas decadentistas como a mortalidade do homem, a juventude, a beleza, a angústia frente ao social e ao religioso, com suas normas e imposições abarrotadas de

⁷⁸ WILDE, *O retrato...*, p.8.

⁷⁹ BALAKIAN, op. cit., p.150.

verdades absolutas. O vazio que essas imposições cria no indivíduo serve ao jovem como desculpa para ele afastar-se de condutas sociais e valores morais, em nome da experiência artística vivida e criada segundo sua conduta. O ideal de conduta amoral de Dorian é resguardado, durante algum tempo, por sua concepção de arte, que supera por um momento o que ele identifica como a mesquinhez do cotidiano. Entretanto, uma vez que o objeto artístico se altera e corrompe, tornando-se não o elemento legitimador das escolhas do personagem, mas sim aquele que as denuncia, torna-se impossível para ele manter-se fiel a seus princípios alternativos, já que os valores sociais impõem, gerando uma consciência atormentada pela culpa. A antítese entre o discurso de Lorde Henry, em que tudo deve ser permitido ao homem para seu crescimento intelectual, e a modificação do retrato de Dorian, quando alguma ação sua vai contra os valores morais, indica o descompasso entre o ideal e sua prática. Ainda assim, os valores sociais são castradores para Dorian Gray, que, em suas tentativas de fugir das normas impostas apenas aprofunda os impasses entre o cotidiano e o vida imaginada pelo personagem. A tentativa de se resguardar em um mundo perfeito através do imaginário, podendo moldá-lo em seu conjunto, fugindo, assim, dos padrões sociais pré-estabelecidos, configura uma das características simbolistas e decadentistas presentes no livro. Dessa forma, o culto à beleza, à juventude e, paradoxalmente, sua aspiração à pureza e à corrupção tornam Dorian uma imagem-símbolo das aflições decadentistas.

Dorian deseja amar tudo o que é belo. Considerando como expressão maior a variedade de sentimentos experimentados pelo seu ser, a percepção do horror, a reação sob o efeito de drogas são algumas das maneiras encontradas pelo jovem para se entregar à voluptuosidade, "... e a reunir tal como ocorreu em si mesmo, todos os estados de espírito por que passara o espírito do mundo, a amar, por serem apenas artificiais, aquelas renúncias a que os homens, inadvertidos, chamam virtude e, com a mesma intensidade, aquelas revoltas naturais que os homens inteligentes ainda chamam pecado."⁸⁰

Essas observações a respeito da relação dos personagens com a arte sugere que para o protagonista, após o contato com Hallward e Lorde Wotton, a arte passa a ser o caminho percorrido para entender o belo, o feio, o grotesco e o bizarro de forma concreta, isto é, são experiências vividas em nome da arte, sem preocupação com

⁸⁰ WILDE, *O retrato...*, p.151.

valores morais e sociais. O importante, para se pensar na discussão que está sendo proposta por Wilde no romance, é notar que, ao mesmo tempo que esses valores são duramente criticados pelo jovem e por Harry, são eles que determinam o desfecho da história, com a morte de Dorian indicando a dificuldade de se transcender a mesquize do cotidiano.

Dorian, ao trazer à tona a subjetividade de seus desejos e torná-los concretos em um cenário moral, vai além das teorias de Lorde Henry. Ambos, insatisfeitos, criam formas de repudiar o sistema social; porém enquanto Lorde Henry Wotton se torna um teórico, um provocador para todos, Dorian rompe com os valores morais. De forma indireta Basil e de forma direta Lorde Wotton são culpados pela excessiva vaidade de Dorian. Basil por criar no retrato a possibilidade de ideal de homem em sua beleza e plenitude e Lorde Henry por influenciar, inicialmente, o jovem com suas teorias hedonistas. Dorian é despertado por Lorde Henry para a necessidade de transpor a esfera da imagem e sensibilizar os sentidos em teorias que recomendam o desenvolvimento das suas capacidades intelectuais, e ao mesmo tempo que refinem os sentidos. Esse desenvolvimento pleno idealizado pelos amigos lembra a proposta do poema o *Haxixe*,⁸¹ de Baudelaire, pois mesmo quando Dorian procurava companhias torpes para fumar ópio em lugares sombrios, preenchia a necessidade de exercitar sua mente, podendo transpor as convenções pelo aguçamento da sensibilidade. Baudelaire, em seu poema, fala a respeito do homem que, sob a influência do haxixe, pode alcançar um efeito poético. Anna Balakian, em seu estudo sobre o simbolismo, comenta que, para Baudelaire, não é qualquer um que, fazendo uso do haxixe, se tornará um artista; este deve ter características morais e um intelecto desenvolvido:

Em "Le Poème du Haschich", descreve o tipo humano que com a ajuda de estimulantes pode alcançar as culminâncias do estado poético. É claro que quando Baudelaire, em um estado de lucidez completa, descreve o poder de visão que o homem pode encontrar sob os efeitos do haxixe, não está falando de todo e qualquer homem. Pelo contrário, ele é muito explícito na sua descrição do poeta do futuro: meio nervoso, meio bilioso, possuindo uma mente cultivada, treinado na percepção da forma e da cor e um coração temo saturado de infelicidade; tendo um gosto para metafísica e filosofia; dotado de um senso moral e, acima de tudo, de uma agudeza dos sentidos. Uma pessoa assim, colocada sob o efeito do haxixe, receberá a infusão final de sua imaginação, o que fará com que acredite em sua própria divindade.⁸²

⁸¹ BAUDELAIRE, Charles. **O poema do haxixe**. Trad. Brandão. São Paulo: Aquariana, 2003.

⁸² BALAKIAN, op. cit., p.36.

O movimento de Dorian ao buscar sensações exóticas e observar as modificações em sua mente no intuito de aguçar os sentidos aproxima-se do que é descrito acima; porém ele, como "tipo humano", difere do que é observado acima, pois não possui um senso moral. O valor estético na arte é, para ele, superior ao moral, por isso Dorian o particulariza em uma percepção que foge a limitações sociais, singulariza-o pelo que acredita ser certo ou errado. O jovem determina leis próprias e proveitosas para si; portanto, o retrato pode ser tratado como uma inversão da alegoria platônica: enquanto o belo seria representado pelas feições de Dorian, a degradação de sua alma e de seus atos seria marcada na face do quadro.

... e olhar, ora para o rosto malvado, envelhecido, na tela, ora para o rosto jovem, justo, que ria de volta para ele daquele vidro polido. Contraste tão pungente costumava acelerar-lhe a sensação de prazer. Enamorou-se, mais e mais, da própria beleza; interessou-se, mais e mais, na corrupção da própria alma. Examinava em minúcia pormenorizada e, às vezes, em prazer monstruoso, terrível, aquelas linhas repugnantes que lhe sulcavam a testa enrugada e arrastavam-se ao redor da boca densa, sensual, e punha-se a pensar, vez que outra, quais os mais horríveis, se os sinais do pecado ou os sinais da velhice. "

O quadro passa a conter a alma de Dorian, pois guarda os segredos e os pecados mais aviltantes do jovem e, para desvendar os mistérios encobertos pela arte os sentidos são a percepção mais importante a ser desenvolvida, é pelos sentidos que "a alma tem seu mistério a revelar."⁸⁴ A arte permanece pelos séculos enquanto a matéria se esvanece. O jovem, em seus estudos, percebe que mesmo os amantes da arte passam, o que fica é a história.

Como Narciso, Dorian passa horas olhando a beleza imaculada de seu retrato. No entanto, após as várias modificações, começa a sentir repugnância em olhar para a imagem deformada pelos seus pecados – note-se, aqui, que é o próprio personagem que se refere a suas escolhas amorais como pecados, num movimento contrário ao que predominava antes de o retrato estampar os efeitos negativos daquelas escolhas. Chega a pensar em fazer uma prece para que tais modificações ocorram nele e não no quadro, mas acaba ignorando tal alternativa e prefere a possibilidade de não envelhecer

⁸³ WILDE, **O retrato...**, p.154.

⁸⁴ Ibid., p.160.

fisicamente e nem morrer. "Nenhuma pulsação daquela vida, por única que fosse, jamais enfraqueceria. Assim como os deuses gregos, ele seria forte, lépido, alegre."⁸⁵

Preocupado com a forma estética e com o desenvolvimento da personalidade dos personagens de maneira que eles ultrapassem qualquer lógica cartesiana, ou real, Wilde imprime, de maneira inteligente, vida ao quadro em que se encontra o retrato do jovem. Não há em toda a narrativa um resposta sobre como pode ter acontecido tal ato, apenas indícios, como o excesso de zelo de Basil pelo retrato e pelo modelo, ou a prece em que Dorian pede para não envelhecer. De qualquer forma, Lorde Henry e Basil insuflam no ego de Dorian Gray a vaidade, de maneira que todos os exageros cometidos pelo jovem acabam corrompendo sua alma, sua consciência, que, pesando a ponto de tornar-se insuportável, provoca sua vontade de destruir o quadro, o que desencadeia sua morte involuntária. Após a morte de Dorian permanece apenas a arte. Apesar de receber as influências caprichosas da vida do protagonista, retorna ao seu ponto de origem em seu valor estético, enquanto obra artística. Dadas as mudanças ocorridas no quadro, provocadas pelas ações condenáveis de Dorian Gray, o que o fim da narrativa acaba sugerindo é que a maior culpa de Dorian foi a tentativa de transformar a arte em vida, uma opção tão nociva quanto aquele princípio que prega a submissão da arte aos modelos da vida. Assim, a superioridade da arte em momento algum é questionada pelo romance, mas tal superioridade não se pauta pela comparação entre os valores artísticos e os valores sociais. Uns e outros não podem ser confundidos ou anulados porque estão a sen/iço de contextos distintos. A arte não é a vida, assim como a vida não é a arte. Ao mesmo tempo, como prova definitiva de sua superioridade, a arte tem o poder não apenas de transformar a vida, mas de criá-la, o que fica sugerido pelo que ocorre com o retrato. Dessa maneira, Wilde defende o fazer artístico de qualquer argumento que atribua à arte um papel acessório na sociedade humana.

85 WILDE, **O retrato...**, p. 130.

3.3 A VIDA IMITA A ARTE

O segundo momento desta análise pretende discutir a afirmação de Oscar Wilde, no ensaio *A decadência da mentira*, “ que a Vida imita a Arte muito mais do que a Arte imita a Vida. Isto resulta não somente do instinto imitativo da Vida, mas do fato de que o fim consciente da Vida é achar sua expressão e a Arte lhe oferece certas formas de beleza para a realização dessa energia.”⁸⁶ Para isso, é importante considerar o percurso de Dorian em busca de um aperfeiçoamento através da arte.

O rapaz cria um caminho particular para tentar demonstrar que sob o aspecto da arte todas as ações podem ser transformadas em conhecimento. Utilizando alguns conceitos de Lorde Wotton, Dorian considera a arte como independente dos valores morais e conceitos sociais e religiosos; desejando superar a vida cotidiana, ele passa a aplicar a arte em sua vida. Dessa forma, as características para definir-se a arte como sendo bela, sublime, inefável são pautadas pelas experiências do rapaz, que singulariza a arte conforme seus próprios conceitos. É importante ressaltar que o jovem, embora deseje transformar suas ações em arte, não funda um segundo plano na narrativa, como ocorre com os personagens do livro *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá Carneiro. A alma de Dorian une-se a sua imagem no retrato até deformar sua imagem por completo, essa aproximação caracteriza-se como sendo passageira, pois, quando ele tenta destruir a imagem provoca sua morte, então, o retrato recobra as características belas iniciais, pintadas por Basil. A imagem não se desprende da pintura, ela modifica-se conforme as ações do jovem e um tempo depois retorna a sua origem, enquanto os personagens de *A confissão de Lúcio* superam inicialmente o padrão convencional e criam uma esfera intermediária para o seu contato com a arte. Dorian, ao contrário, tenta viver na arte inserido em um padrão social e convencional⁸⁷, por isso, ao contrário do que acontece com os personagens do escritor português, a mudança em Dorian Gray só ocorre em sua concepção sobre o mundo, como um movimento interior e solitário, pois não envolve nem Lorde Wotton, os seus crimes não são segredados a

⁸⁶ WILDE, **A decadência...**, p.1094.

⁸⁷ Os termos padrão, social, convencional, ondem vigente podem aparecer separados ou combinados e referem-se a ordem representados nos romances analisados como sendo: maneiras e os valores sociais referentes ao universo ficcional.

ninguém. As experiências de que a sociedade e seus amigos participam são os jantares promovidos por Dorian para demonstrar sua cultura e exibir as peças adquiridas em exaustiva pesquisa histórica. Na verdade, Dorian sofre profundas modificações após conhecer Lorde Henry. Ele absorve as palavras do Lorde e inicialmente as toma como modelo, assemelhando-se muito aos aprendizes na Grécia.

Dorian acaba por se fascinar por Lorde Henry Wotton, pelos seus ensinamentos. Lorde Henry é descrito como um estudioso de diversas teorias, algumas ainda em experimentação. Ele analisa o comportamento social e questiona os costumes da época, é um personagem bastante singular, definido pelos seus enunciados teóricos, um estudioso que se preocupa em pensar o ser humano e principalmente em criticá-lo. Define o tipo de sociedade que é retratada no romance e ajuda a moldar a personalidade de Dorian Gray. Como um professor, ele direciona e burila os gostos do jovem, instigando a curiosidade do protagonista, denunciando uma sociedade fútil, superficial e falida em seus valores, mas que procura manter as aparências. Nenhuma ação praticada em jantares de caridade, ou em pequenas recepções, escapa a seu ácido humor. Desperta sentimentos contraditórios em seus interlocutores, vindo à tona, nessas discussões, sentimentos como a vaidade e o egoísmo, considerados por ele como inatos ao ser-humano.

Dentre as várias definições sobre a personalidade de Lorde Henry, no romance, a de Basil consegue captar muito da essência da personagem. "Você é um sujeito exemplar; nada diz de edificante, mas não faz nada de errado. Seu cinismo não passa de pose."⁸⁸ Apesar de discordar de Basil, em nenhum momento Lorde Wotton concretiza ações desmoralizantes do ponto de vista dos costumes sociais. Elas ficam apenas nas palavras ditas nos salões da alta sociedade. O seu casamento parece ser um tanto liberal, mas não há um desenvolvimento sobre esta questão no romance, inclusive Basil acaba elogiando o amigo como um "ótimo" marido. "Creio que você deva ser um ótimo marido, mas que se sinta demasiado envergonhado das próprias virtudes."⁸⁹ Hallward sabe que no fundo seu amigo é um cínico, sabe da capacidade persuasão de Lorde Henry, o seu casamento é um tanto liberal e ele parece nem sequer importar-se com as traições da mulher, para ele tudo deve ser transformado em experiência. Basil Hallward

⁸⁸ WILDE, Oscar. **O retrato ...**, p.9.

⁸⁹ Id.

é uma personagem que não ergue sua voz para protestar contra o mundo, é sensível aos sofrimentos alheios – o que fica demonstrado por sua preocupação com a mãe de Sybil, quando da morte desta – e preocupado com sua arte.

O refinamento das percepções de Dorian inicia-se com Basil, pela pintura de seu retrato, aprofunda-se na companhia de Harry, com seus vários conceitos e teorias sobre política, estética, religião; porém, só após a leitura do livro descrito como simbolista – *As avessas* –, Dorian entrega-se à vida como um grande personagem pautando-a na arte e no aprimoramento de seus sentidos.

Considerando a influência de Basil, de Lorde Henry e da personagem des Esseintes, do romance de Huysmans, podemos distinguir os as transformações de Dorian acerca da vida e da arte. Apesar de Lorde Henry conceituar a influência como valor negativo, pois é através dela que se exerce o domínio sobre os atos de outra pessoa, isso não impede o jovem de relacionar-se com ele inicialmente na condição de aprendiz. "– Porque influenciar uma pessoa é dar a ela a própria alma. Ela passa a não pensar com seus pensamentos naturais. As virtudes que possui deixam de ser, para ela, reais. Os pecados que comete, se é que existem pecados, são todos tomados por empréstimos. Ela se torna um eco da música de outrem, ator de um papel não escrito para ela."⁹⁰

O pintor, como já referido anteriormente, é o primeiro que exerce no jovem influência, capaz de despertar nele o fascínio por si próprio. Com Lorde Henry, Dorian aguça a percepção intelectual, e com o livro ele torna-se um grande personagem que, à semelhança de des Esseintes, aprofunda-se em conhecer-se e criar um ambiente artificial para provar as teorias acerca do homem e do mundo proferidas por Lorde Henry Wotton.

Dorian não deseja ser apenas um aprendiz, ele não desconsidera a amizade ou os diálogos com o amigo mas cria um caminho particular para tentar demonstrar como a vida comum pode ser superada pela experiência artística. O problema é que ele se baseia no livro *Às avessas* para fazer tais considerações. A menção ao estilo simbolista é entendido como metalinguagem, pois o romance descrito insere-se nessa estética, como referido no primeiro capítulo.

⁹⁰ WILDE, *O retrato...*, p.24.

A proposta de Wilde é discutir em que medida a leitura de algumas obras pode influenciar as pessoas e assim modificar seu cotidiano. Nesse caso, a apresentação do livro de Huysmans serve para demonstrar como Dorian se relaciona com a leitura, inspirando-se no personagem do livro lido para reelaborar sua vida a partir daquela que se apresenta na ficção. A partir do uso que Dorian faz dessa leitura é possível considerar a discussão dos limites entre a representação da realidade – o imaginário da ficção – e a transposição da experiência ficcional para a realidade objetiva. O fato de Huysmans conceber ficcionalmente uma dada realidade não implica na necessidade, ou mesmo na possibilidade, de essa ficção tornar-se uma realidade concreta. A trajetória de um personagem como des Esseintes pode estar a serviço da reflexão, mas não poderá servir de modelo de conduta para ninguém. A experiência pelo desenvolvimento dos sentidos até chegar aos limites do prazer ou do horror é inspiração para Dorian. O livro lido é assim descrito:

Romance sem enredo, de apenas um personagem, de fato, um simples estudo psicológico de um certo jovem parisiense que passou a vida tentando realizar, no século dezenove, todas as paixões e modos de pensamento de todos os séculos, com exceção do seu próprio, e a reunir, tal como ocorreu em si mesmo, todos os estados de espírito por que passara o espírito do mundo, a amar, por serem apenas artificiais, aquelas renúncias a que os homens, inadvertidos, chamam virtude e, com a mesma intensidade, aquelas revoltas naturais que os homens inteligentes ainda chamam pecado.⁹¹

Dorian identifica-se com des Esseintes, pois o jovem parisiense descrito no livro parece possuir a mesma história dele. "E, na verdade, o livro, para ele, parecia conter a história da própria vida, escrito antes mesmo de vivê-la".⁹² A desculpa de Dorian para seus pecados é a de que a leitura de tal livro simbolista modificou sua relação com a vida. Lorde Henry, em sua mocidade, fora influenciado pela leitura de um livro; se a sociedade o considera um crítico, um provocador, sua atitude deve-se por ele ter sido instigado ao estudo e ao conhecimento por causa da leitura, mas tal influência se limita apenas ao plano teórico.

O discurso de Lorde Henry de que tudo deve ser permitido ao homem para seu crescimento intelectual, justificaria toda e qualquer ação de Dorian Gray, pela busca de

91 WIDE, **O retrato...**, p.151.

92 Ibid., p.153.

uma liberdade da consciência, que é bastante limitada pela sociedade. "Lorde Henry sempre se fascinara pelos métodos da ciência natural. A matéria comum, entretanto, objeto da ciência, parecera a ele trivial, sem importância. E assim começou a vivissectar-se a si próprio, e terminou por vivissectar os outros."⁹³ A concepção sobre o homem como sendo sempre bom ou ruim são pré-conceitos que, quando utilizados de maneira a limitar as atividades intelectuais do indivíduo, lhe tolhe também a capacidade de descoberta.

Dorian passa a realizar o que para o amigo são ideais e ao descobrir que todos os seus atos ficam marcados no semblante do retrato, ele se entrega a diversas formas de prazer, sempre em busca de sensações novas que despertem nele satisfação ou terror. Para ele, a princípio, a ação a ser cometida ou a norma a ser violada não são o mais importante, o que vale é a intensidade das sensações, a reação dos sentidos frente ao grotesco, à voluptuosidade, ao amor, à vida. A experiência deve sempre ser superior aos sentidos, inebriando-os. Os valores morais impostos pela sociedade é que tornam tais ações culposas, por isso Lorde Henry o estimula a ser um novo hedonista, senhor de si e exemplo para uma sociedade casta e limitada pela culpa.

Não esbanje os dias de ouro, dando ouvidos aos entediosos, tentando melhorar o fracasso sem esperanças, ou entregando sua vida ao ignorante, ao comum, ao vulgar, ideais doentios de nossa era. Viva! Viva a vida maravilhosa que está em você! Que nada se perca em você! Esteja sempre à procura de novas sensações! Não tenha medo de nada. Um novo hedonismo, eis o que deseja o nosso século, e quem sabe você não será seu símbolo visível!⁹⁴

Lorde Henry argumenta que o homem é um ser complexo que possui em si o bem e o mal. Os valores religiosos ou sociais que regulam esses sentimentos deturpam a maneira como o homem se relaciona com o medo, o horror, o feio, o bizarro. Na arte, mais especificamente na literatura, o homem pode criar uma vida independente do seu cotidiano e perceber o feio e o horror como arte. Para os amigos, o corpo e a alma não deveriam ser dissociados como prega a religião, pois um depende da sensação do outro. A alma poderia se corromper, mas para o corpo as sensações poderiam ser

⁹³ WILDE, **O retrato...**, p. 71.

⁹⁴ Ibid., p.30.

sempre sutis, em harmonia com o desejo de conhecimento. "Os sentidos poderiam refinar-se, e o intelecto, degradar-se."⁹⁵ O homem segundo os valores religiosos é dividido em duas partes: material e espiritual, mas o maior desafio é elevar a parte material ao espiritual, porém os conceitos apregoados por Lorde Wotton para a vida, e seguidos por Dorian, não obedecem normas, valores ou convenções, estão pautados em regras estipuladas por eles para a arte de viver. Porém, essa dissociação, entre matéria e espírito, é real para Dorian não como conceito, mas como possibilidade de resguardar sua imagem pelo quadro, a qual envelhece conforme suas ações.

A primeira modificação de sua imagem só é percebida quando ele se envolve com a atriz Sibyl. A personagem é um dos exemplo do conceito enunciado por Wilde de que a arte imita a vida.

Sibyl, vinda de uma família humilde e sem grandes perspectivas, encontra no teatro um pouco da magia que deseja para sua vida, como grandes amores, cavalheiros apaixonados, juras e amores impossíveis. As peças são textos de Shakespeare que ganham vida na representação da atriz. Dorian se encanta pelas personagens vividas em tais histórias, e ela se enamora por tão belo rapaz. Quando pressente que o amor que tem por Dorian pode ser retribuído, a interpretação toma-se falsa, pois a jovem encontra o ideal do amor fora dos palcos. A atuação de Sibyl, na noite em que Dorian convida seus amigos, decepçiona a todos. A sua péssima representação se deve ao fato de ela estar apaixonada. Decepçionado com a representação da atriz, ele passa a considerá-la medíocre. Ela teve a oportunidade de ultrapassar a corrupção humana quando vivia de forma apaixonada seus personagens no palco, mas prefere se entregar à vida. Inconformado, o jovem recusa Sibyl Vane como mulher, ele deseja a atriz. Como ela nada sabia da importância de sua interpretação no palco para Dorian, promete voltar a representar como antes, mas ele é impassível em sua decisão de não vê-la mais, e tal atitude provoca o suicídio da moça. O suicídio de Sibyl é o primeiro motivo que leva o quadro a se modificar: seu olhar começa a expressar maldade, que Dorian só consegue explicar pela atitude maldosa que teve na noite anterior com a atriz.

A primeira modificação do quadro é tão aterrorizante para Dorian Gray que seu primeiro impulso é prometer a si mesmo que irá melhorar suas atitudes, para assim preservar sua bela imagem, o espelho de sua alma. Dorian então decide casar com

95 WILDE, **O retrato...**, p.72.

Sibyl, por medo de que seus traços fiquem feios ou envelheçam. Decide escrever uma carta, na qual confessa o quanto errou – para ele, a confissão seria a melhor forma de ninguém acusá-lo de ter rejeitado a atriz. Quando a notícia da morte de Sibyl é dada a ele por Lorde Henry, ele a justifica como uma redenção da péssima atuação da noite anterior, pois ela fora atriz de si mesma. A vida na arte é mais intensa, mais apaixonante, do que a experiência real.

Você disse que Sibyl Vane representava, para você, todas as heroínas do romance. Que numa noite, ela era Desdêmona, na outra Ofélia. (...) Interpretou seu último papel. Aquela morte solitária, porém, naquele camarim de mau gosto, veja-a como um fragmento lúrido, estranho, de uma tragédia jacobita, como uma cena maravilhosa de Webster. Ford ou Cyril Tourneur. Ela, na verdade, nunca viveu e, portanto, nunca morreu. Para você, ao menos, ela era sempre um sonho, um fantasma que esvoaçava pelas peças de Shakespeare (...). A partir do momento em que ela tocou a vida real, estragou-a, e a vida a estragou, então ela se foi. Chore por Ofélia, se assim o desejar.⁹⁶

A declaração de Lorde Wotton faz com que Dorian se sinta melhor, pois coloca o amor sentido pela atriz na esfera da representação, indicando que a atuação da atriz influenciou seus sentimentos, sendo apenas caprichos, pois ele estava relacionado à atuação da atriz e não à menina descrita pelo irmão como humilde, frágil e sonhadora. O comportamento de Dorian Gray não se modifica após ele descobrir que a moça havia cometido suicídio, o que acaba por fazer o leitor identificar nisso não o princípio da ação desimpedida que tanto interessa ao protagonista, mas o egoísmo próprio daquele para quem a vida alheia não tem valor. Após esse episódio, acentua-se nele o gosto de buscar em suas relações com outras pessoas sensações indescritíveis, nem que para isso ele corrompa outros jovens.

Sibyl também se apaixona por Dorian como uma forma de ideal criada em seu imaginário pela representação teatral, por isso prefere chamá-lo de "Príncipe Formoso"⁹⁷ a utilizar seu nome. Ao chamá-lo dessa forma, ela o torna um personagem, uma forma romantizada de príncipe extraído das peças shakespearianas, com o qual ela pode viver, como suas personagens, um grande amor com final trágico, confirmando a impossibilidade de tal amor, como na maioria das peças representadas pela jovem.

⁹⁶ WILDE, **O retrato...**, p.125-126.

⁹⁷ Ibid., p.135.

James, irmão de Sibyl, personagem mais rude, mais consciente de suas limitações econômicas, não vive no sonho da representação como a mãe de Sibyl e a irmã. Ele entende que as intenções de Dorian para com a irmã podem não ser as melhores, prenúncio do que vai acontecer. Ao partir para um emprego no mar, o irmão faz a mãe prometer cuidar de Sibyl, e jura vingança contra qualquer pessoa que lhe faça mal. A cena que se segue a essa utiliza o artificialismo para acentuar o melodrama que a acompanha: para a mãe, as últimas palavras do filho se tornam suaves, pois parecem soar como as de um personagem, em uma grande peça. "Não se esqueça de que a senhora, agora, só tem um filho por que olhar e, creia, se este homem agir mal com minha irmã, eu descobrirei quem ele é, irei atrás dele e o matarei, como a um cão. Juro!"⁹⁸ Segundo o romance, as palavras ditas com fortes emoções à mãe suavizam a realidade da sua vida, mas demonstram como os diálogos nesse núcleo, mesmo que fora dos palcos, são representação, o que aproxima o comportamento desses personagens de baixa condição social do sofisticado Dorian, neutralizando-se, assim, qualquer impressão de que a opção do protagonista pela substituição da vida pela arte só pudesse ocorrer devido a sua elevada condição social, que teria permitido uma formação mais complexa. Oscar Wilde, em seu ensaio *A alma do homem sob o socialismo* (1891), aprofunda essa questão argumentando ser possível atingir-se níveis elevados de sensibilidade na classe simples, pois todo ser-humano possui qualidades nobres a serem desenvolvidas, mas é o excesso de trabalho que o impede de se desenvolver.

O homem irá se matar por excesso de trabalho com o fim de garantir a propriedade, o que não é de surpreender, diante das enormes vantagens que ela oferece. É de lamentar que a sociedade, construída nessas bases, force o homem a uma rotina que o impede de desenvolver livremente o que nele há de maravilhoso, fascinante e agradável – rotina em que, de fato, perde o prazer verdadeiro e a alegria de viver.

Para Sybil e para a mãe a realidade é permeada pelos sonhos exagerados, afastando-as da sua própria condição miserável, na qual Sybil como atriz sustenta. A mãe também havia se apaixonado por um cavalheiro que não pôde assumir a

⁹⁸ WILDE, **O retrato...**, p.88.

⁹⁹ WILDE, Oscrn. **A alma do homem sob o socialismo**. Vol.312. Porto Alegre: L&PM, 2003.p.28.

paternidade do filho, por ter um compromisso com outra mulher. Ao olhar a filha recebendo a admiração de um belo jovem, com uma posição social superior, ela se sente revivendo a romântica história da juventude. A diferença de classes pode ser determinante em uma relação amorosa, e nisso o irmão de Sibyl possui mais razão e bom senso, por não deixar-se enredar pela atmosfera dos palcos. A preocupação de James é a disparidade social, sua irmã faz parte de um universo diferente do de Dorian, e o amor de uma moça simples não encontrará suporte nos costumes sociais distintos da classe privilegiada. A necessidade de felicidade, de realização da jovem ultrapassa os questionamentos do irmão, mas o discurso do irmão é uma maneira de contrapor o cotidiano humilde da jovem aos privilégios sociais do rapaz. A dureza da vida de James dá a ele um bom senso que a sua mãe não possui, pois também apaixonou-se por um cavalheiro que a abandonou. Sibyl prefere o mundo teatral e imaginário ao cotidiano; para ela, o único momento fora dos palcos semelhante a ele pela intensidade vivida foi com Dorian. O impasse entre a representação e a intensidade de um sentimento "real" – por ocorrer fora dos palcos –, culmina com o suicídio da moça.

Quando Basil procura Dorian para lhe avisar do suicídio da atriz, ele não sabe que o jovem já conhecia a notícia e inventará, com o amigo Harry, justificativas que teriam determinado a morte da moça como o fim de um grande espetáculo. Dorian só amava a atriz na esfera da arte e refuta as considerações do amigo sobre o romance de ambos, justificando que a jovem, ao perceber o descompasso entre a fantasia criada sobre o amor no palco e a realidade de tal sentimento, sucumbe, retornando à esfera da heroínas representadas. "Na última noite em que representou – na noite em que você a viu – ela representou mal porque conhecera a realidade do amor. Quando percebeu a realidade do amor, morreu, assim como Julieta também teria morrido. Assim, entrou novamente na esfera da arte."¹⁰⁰ Para o jovem, este acontecimento deve ser encarado como um fato artístico, do contrário acabaria perdendo todo o romantismo vivido com a atriz. A partir deste momento, Dorian recebe uma nova influência, já referida, que é a leitura do livro emprestado por Lorde Henry. A representação de Sibyl também influencia protagonista que prefere, após a leitura, representar-se a si mesmo na vida.

Escolhendo a arte como um veículo para escrever sua história através de outra história, a do livro simbolista, Dorian mergulha no íntimo de seu ser procurando desfrutar

¹⁰⁰ WILDE, **O retrato ...**, p. 133.

e desvendar diversas sensações. O romance não deixa claro se o livro que tanto fascinou Harry em sua mocidade, comentado anteriormente, é o mesmo emprestado para Dorian. Porém, são o deslumbramento exercido pela leitura e os conselhos de Lorde Wotton que subvertem Dorian, e lhe abrem um caminho sem volta ao desfrute de sensações que devem proporcionar o conhecimento de si mesmo. O mergulho no seu interior revela a complexidade do ser-humano tão debatida por Lorde Henry e extrapola todos os conceitos que o amigo utiliza como tentativa de explicação.

Dorian Gray começa a utilizar artifícios da representação como se ele fosse personagem de sua própria vida. Assim, configura o tempo de maneira distinta, pois ao referir para Basil o dia anterior, em que se deu a morte da atriz, considera-o como parte de um passado longínquo. O pintor se assusta com a frieza e a falta de piedade do jovem, que desconsidera o enterro da ex-amada ou a dor da mãe da atriz; porém Dorian se colocou à parte do cotidiano, após a leitura do livro simbolista. Assim, o primeiro ponto a ser desconsiderado é o tempo, primeiro por ele não provocar no corpo físico de Dorian Gray o envelhecimento, em segundo lugar, por não haver uma continuidade temporal para Dorian, como se ele fosse deslocado das ações do cotidiano para a vida concebida como arte, por isso ele afirma: "O lapso de tempo real não tem qualquer valor."¹⁰¹

O pintor sente que está na frente de um estranho, mas percebe que os traços de Dorian não se modificaram, preservam a mesma candura que o fascinou, por isso ele conclui que o rapaz deve estar sofrendo muito, pois, para ele, somente atos atrozes e paixões vis podem deformar o rosto de um homem, e isto não se percebia no rosto puro do rapaz. O pintor desconsidera que há uma dissociação entre a alma do jovem e o seu corpo, provocada pela pintura de seu retrato. O retrato é o único a manter o tempo como movimento, imprimindo as modificações naturais da idade e os exageros cometidos pelo jovem. Naquela imagem está a alma do jovem, que passa a redesenhar a obra de Basil conforme as ações de Dorian, enquanto o corpo físico do jovem é conservado, pois na esfera da arte a obra pode ser preservada da ação temporal.

A modificação do retrato, quando alguma ação corrompe os valores morais significa que as ações de Dorian, quando postas segundo as normas sociais, não se concatenam com o ideal do jovem em viver segundo a arte, concebida de forma

¹⁰¹ WILDE, **O retrato...**, p.131.

particular por ele. As tentativas de fugir das normas impostas apenas criam impasses entre o cotidiano e a vida do personagem, pautada naquele ideal. A tentativa de se resguardar em um mundo perfeito através do imaginário, podendo-se moldá-lo em seu conjunto, não se articula com os padrões sociais pré-estabelecidos, porém, configura o caminho a ser percorrido por Dorian.

A vida de Dorian passa a ser moldada pela beleza, pela apreciação do belo, por diversas leituras que lhe despertam o desejo de conhecer mais sobre tapeçarias, pedrarias, história, pintura, enfim, sobre a arte. Arte que despreza os pensamentos medíocres e limitadores, e não se configura apenas pela definição do belo, mas também por experiências bizarras e grotescas, como se a arte do viver tivesse imprimido em sua vida um valor maior que o imposto pelo social, uma arte amoral em sua essência. A arte deve ser aclamada acima de tudo e de todos, foi isso que ele aprendeu com Lorde Henry. Inicialmente, tais experiências não modificam o semblante cândido do jovem aprendiz, mas modificam sua maneira de se relacionar com os amigos, consigo e com o mundo, imprimindo ao retrato, guardião de sua alma, tão preservado por Basil, um símbolo de horror, que nem mesmo Dorian Gray é capaz de olhá-lo.

Para o grupo social com que mantém contato, ele é um amante das artes, a sua influência era, para os jovens, sedutora, era "o tipo que combinava a cultura real do erudito, com toda a graça, distinção e os modos perfeitos de um cidadão do mundo."¹⁰² Apesar de pertencer a uma classe social privilegiada, o rapaz faz parte de uma classe ociosa, preguiçosa, que prefere pensamentos já concebidos à elaboração dos seus próprios. Sob a influência da personagem des Esseintes, o jovem torna-se um dandy, procura se informar sobre as belezas do mundo, e passa a ser um investigador da História, no intuito de adquirir mais conhecimento, promovendo, em sua casa, concertos musicais com instrumentos exóticos; inicia uma coleção, mandando buscar peças no mundo todo: tapetes, pedras preciosas e quadros. Dorian Gray começa a ser considerado pelos frequentadores de sua casa como um novo colecionador de artefatos artigos e apreciador da arte. Porém, todos os objetos exóticos encontrados em sua casa não eram comparáveis à vida, para ele a mais bela das artes, enquanto as outras seriam um caminho preparatório a ser percorrido. Ele pensava em uma arte para exaltar os sentidos que são renegados pelo homem comum. Os instintos e medos não explorados

¹⁰² WILDE, **O retrato...**, p.155.

do homem deveriam ser alterados para darem vazão a uma ciência não racional. "A Dorian Gray, porém, parecia que a verdadeira natureza dos sentidos jamais fora compreendida, e que permaneceram os sentidos selvagens e animais apenas porque o mundo procurava levá-los, contendo-os, à submissão, ou matá-los por meio da dor, em vez de almejar transformá-los em elementos de uma nova espiritualidade, cuja característica dominante deveria ser o instinto elevado da beleza."¹⁰³

Para tal sociedade, a vida tornou-se sem sentido, o cotidiano é esmagador, pois mantém uma ordem diária de acontecimentos: todos acordam pela manhã sem expectativa de algo novo. O desejo de Dorian Gray era o de modificar a realidade de tal mundo, cheio de remorsos e sombras, que se escondem no passado e esgotam o futuro. Para ele, o passado ocuparia um pequeno lugar, para não exercer mais domínio nos sentimentos do homem, assim, todos viveriam em um mundo em que não haveria limites para se desfrutar as mais variadas sensações, já que os valores morais seriam destituídos de importância e o passado renegado em prol da experiência.

A classe alta retratada no romance costuma gastar seu tempo em jantares, em excessos, futilidades e caridade para os mais necessitados. Por isso ela não tem tempo pensar sobre o belo, sobre a concepção da arte e nem sobre sua própria vida. "O objeto da vida é o autodesenvolvimento; é perceber, com perfeição, nossa reza..."¹⁰⁴ O ideal helênico é perseguido pelos personagens como uma forma de desenvolvimento, de auto-percepção e modificação do mundo. Segundo Lorde Henry, as pessoas que frequentam as festas e jantares gastam muito tempo discutindo a caridade, cultivando pensamentos superficiais sobre a sociedade, a pobreza, a caridade. Lorde Henry Wotton questiona esses conceitos confundindo seus ouvintes e apregoando a busca por sensações como o prazer. Para ele, como já referido, a arte possui valor moral; para usufruí-la é necessário se despir de valores religiosos e sociais. Como afirma *Sir Thomas* sob influência do comentário de Lorde Henry, "a maioria das pessoas morre de um consenso servil, e, quando já é tarde demais, descobre que as únicas coisas de que não nos arrependemos são nossos erros".¹⁰⁵ O pensamento do homem serve aos ideais do trabalho ou à luxúria, a prazeres efêmeros, mas não serve para o exercício do pensamento. O homem, segundo Lorde Henry,

¹⁰³ WIDE, **O retrato...**, p.156.

¹⁰⁴ Ibid., p.24.

¹⁰⁵ Ibid. p.52.

deixa-se condicionar por ideias coletivas. sem a apreciação da crítica desenvolvida pelo estudo, pelas sensações vividas. Ele prega um envelhecimento da alma, antes mesmo de ela ser vista no corpo físico. São os valores considerados como pecado que inibem o desenvolvimento da capacidade intelectual do homem e, conseqüentemente a percepção subjetiva de si próprio.

Todos os estudos sobre grandes impérios ou pessoas importantes na história fazem Dorian perceber a transitoriedade da vida, restando apenas a beleza de ornamentos os quais comprovam a existência desses governantes. Tais assuntos deleitam seu espírito ansioso pelo conhecimento, mas ressaltam a angústia quanto ao futuro, a mesma que ele sentiu quando olhou pela primeira vez seu retrato, e percebeu que o contrário da juventude são o envelhecimento e a morte.

Temendo levantar desconfianças quanto à sua beleza intocável, o rapaz passa a se afligir quando está longe de casa, pois alguém poderia ver a pintura escondida, descobrindo seu segredo. Quando está em casa não consegue olhar o retrato, modificado pela ação do tempo e pelos seus atos. Seu maior temor é o de olhar para si mesmo. Ele modificou sua vida em busca da beleza e da arte, criando uma possibilidade na arte para desfrutar da maior experiência realizada, a vida. O jovem ignora as várias correntes que procuram explicar sentimentos ou o funcionamento orgânico do homem. Para ele, a melhor possibilidade de se entender o homem ou modificá-lo é a construção de experiências no decorrer de sua vida; para isso, elas devem ser aproveitadas ao máximo sem a intervenção de mecanismos reguladores, através da arte.

A partir do momento em que a arte passa a ser considerada uma forma de vida pelo jovem e deve compartilhar com o social o mesmo espaço, há um descompasso que desordena toda a sua vida. Não há mais a falsa isenção para as ações do jovem – como homicídio direto ou indireto, promessas falsas, desencaminhamento de amigos –, resguardadas pela imagem do quadro. Quando ocorre a ruptura entre a arte e o cotidiano, a consciência de suas ações se volta contra ele.

A vida de Dorian tornou-se um grande palco, no qual ele, como ator contracenava com todos. Representa a cena em que mata Basil Hallward, e a de suicídio de Sibyl. Configura um ambiente propício à criação de uma vida à parte, mas sem conseguir ultrapassar o cotidiano com suas regras e normas. Seu suicídio involuntário traz uma reordenação dos valores: a arte passa a ocupar o lugar anterior; a pintura volta a ser a

reprodução da bela imagem do jovem, enquanto seu corpo inerte recebe toda a ação temporal retida anteriormente pelo quadro. Basil Hallward é morto por Dorian Gray por ele ser o criador da imagem, e fazer parte da consciência que Dorian procura esquecer; com o mesmo punhal utilizado na ação criminosa ele procura destruir o quadro e provoca o seu suicídio

Dorian olhou em volta, viu a faca com que apunhalara Basil Hallward. Limpou-a diversas vezes, até deixá-la sem uma única mancha sequer. Estava clara, reluzente. E do mesmo modo com que matara o pintor, mataria a obra do pintor, e tudo o que ela significava. Mataria o passado, e logo que aquilo morresse, ele estaria livre. Mataria aquela vida-espírito, monstruosa, e, sem seus conselhos repulsivos, ele alcançaria a paz. Dorian agarrou o objeto e esfaqueou o quadro.¹⁰⁶

A ação criminosa e o impulso de destruir o quadro são parte do mesmo movimento do protagonista de livrar-se de suas culpas. Ao olhar para si pensando em todas as suas ações lembrara-se de Hetty Merton, a quem poupou por vaidade, a única resposta encontrada para todas as suas ações criminosas era a vaidade. "Pois olhava-se num espelho injusto, no espelho da própria alma. (...) Por vaidade poupou-a. Por hipocrisia, usou a máscara da bondade. Em prol da curiosidade, tentou negar o próprio ser. Reconhecia-o agora."¹⁰⁷ O quadro era a única prova concreta de sua culpa por todas as ações criminosas, e ele ainda o liga a Basil Hallward pela sua presença e consciência de seus crimes.

As várias formas utilizadas por Dorian para apropriar-se da arte na vida só foram possíveis enquanto ele se manteve alheio às normas estipuladas pelo social. A partir do momento em que James, irmão de Sibyl, o ameaça, e a memória da morte de Basil começa a atormentá-lo insuportavelmente. Ele não consegue mais desfrutar das companhias torpes no submundo da cidade, para fumar ópio ou divertir-se. O desnível ocasionado pelo embate entre o seu ideal de vida – a jovialidade através do quadro –, e as normas sociais, é um tormento para a sua consciência. A reflexão sobre seus atos permite a inversão de sua figura com o retrato, pois, se Dorian começa a refletir sobre

¹⁰⁶ WILDE, **O retrato...**, p. 265.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 264.

suas ações é sinal de que a sua consciência não está mais tão presa à imagem do quadro, e sim retornando a si mesmo.

...que toda sua história era um simples registro de sua própria vida, não como a vivera em ato e circunstância, mas como criara na imaginação, como se lhe desenrolara no cérebro, nas paixões. Sentia que as conhecia todas, aquelas figuras terríveis, singulares, que atravessaram o palco do mundo e fizeram do pecado algo tão maravilhoso e, do mal, algo tão cheio de sutileza. A ele parecia de um modo algo misterioso, aquelas vidas foram sua própria vida.¹⁰⁸

Na vida dupla que leva, há uma correspondência direta entre suas ações e sua imagem. Por mais que ele tente se desvencilhar das máculas de sua vida, elas foram impressas no interior do jovem. A princípio, o mergulho de Dorian em seu interior, em busca de novas sensações, é tão profundo que o afasta do exterior, representado pelas convenções. Porém, ao se ver perseguido pelos seus crimes e pela prometida vingança do irmão de Sibyl, todas as imagens de elevação transformam-se em pesadelo. "A fealdade era a única realidade."¹⁰⁹ Dorian procura ter boas atitudes, mas Lorde Henry recorda a ele que a sua busca é vaidosa. Nenhum ato do jovem é verdadeiro; ele utiliza artifícios para se entregar a novas sensações. Mesmo quando procura não macular a honra de Hetty, Lorde Henry Wotton atribui sua atitude a uma desculpa, para dar vazão a sua vaidade, a de ser bom cometendo uma ação louvável. Sem conseguir sair das situações criadas, o jovem começa a procurar possíveis culpados para suas ações, pensa na influência de Lorde Henry, na adorável meiguice de Basil, e no livro, "... são os livros que mostram ao mundo a própria vergonha."¹¹⁰ Nenhuma das alternativas parece restabelecer a ordem inicial dos acontecimentos. Dorian havia reestruturado a realidade que o cercava, todas as suas visões de ideal criaram formas das quais ele não poderia fugir, e acabam por se confrontar com o concreto, representado pela consciência dos homicídios praticados.

A arte vivida através do grotesco, do bizarro, do prazer desmedido torna-se agora insuportável. Era enganosa a crença que o quadro fosse o único a sentir seus devaneios, dores ou prazer, esquecendo que o corpo filtrava tais sensações ao

¹⁰⁸ WILDE, **O retrato ...**, p.173-174.

¹⁰⁹ Ibid., p.221.

¹¹⁰ Ibid., p.260.

estabelecer um caminho possível entre um e outro. Depois de James ser morto, os pesadelos de Donan continuam: não era mais possível desculpar a morte de tais pessoas com a arte da representação: "A vida real era sempre um caos, mas havia, na imaginação, algo de uma lógica terrível. Era a imaginação que colocava o remorso a atormentar os calcanhares do pecado. Era a imaginação que fazia com que cada crime parisse uma prole deformada. (...) a consciência também cria fantasmas terríveis."¹¹¹. A única forma que Dorian Gray encontra para o desequilíbrio entre o cenário do artista criado por e para ele com os confrontos morais e sociais de sua consciência é a destruição de sua imagem. A estrutura do mundo desenvolvido como analogia dos seus desejos não se mantém fora da imitação artística: o corpo envelhecido e feio encontrado ao lado do retrato perfeito denota a fugaz tentativa de se manter a juventude e a beleza através da imitação da arte pela vida.

O enunciado de Oscar Wilde de que a vida procura imitar a arte comprova-se na experiência de Dorian, mas como Wilde comenta, relacionando as aventuras de Jack Sheppard ou de Dick Turpin em relação aos meninos que insistem em roubar maçãs e confeitarias, a vida possui muitas limitações para ocupar o mesmo patamar que a arte: "A imaginação é essencialmente criadora e busca sempre uma nova forma. O menino bandido é simplesmente o resultado inevitável do instinto imitativo da vida. É um Fato ocupado (...) em tentar reproduzir uma ficção, e o que vemos nele se repete em mais ampla escala a vida toda."¹¹² Nesse sentido, pela série de limitações que conhece, a vida pode ser considerada como inferior à arte, não há nela criação legítima ou criatividade capaz de ampliar as percepções do homem, por ela estar condicionada a normas e convenções morais e religiosas. Apesar do homem possuir em si independente da classe a possibilidade de desenvolver-se plenamente, como Wilde defende em *A alma do homem sob o socialismo*¹¹³, a convenção social o torna simples escravo do trabalho para poder se alimentar e vestir, enquanto alguns homens de bem, apesar de seus pecados, são considerados e admirados pela opinião pública. "Não se pode medir um homem pelo que ele faz. Um homem pode seguir a lei, e no entanto ser desprezível. Pode de violar a lei, e no entanto ser justo. (...) Pode cometer um pecado

¹¹¹ WILDE, **O retrato...**, p.237- 238.

¹¹² WILDE, **A decadência...**, p. 1085.

¹¹³ WILDE, Oscar. **A alma do homem sob o socialismo**. Trad. Heitor F. da Costa. Porto Alegre: L&PM,2003.

contra a sociedade, e no entanto alcançar por meio desse pecado a verdadeira perfeição."¹¹⁴ Dorian Gray pode ser considerado um homem desprezado pelos pais de família que viram seus filhos se perderem em sua companhia, e admirado por outros pela sua aparência, seus modos e gostos refinados. Diante de todos os seus crimes a sua confissão é de que a vaidade o levou a cometer todas as ações, a vida não possui condições de equiparar-se à arte, e nem a arte de elevar a vida ao seu padrão extraordinário. A imitação, segundo Wilde em seu ensaio *A decadência da mentira*, leva a experiências trágicas pois: "A experiência pessoal é um círculo muito vicioso e limitado."¹¹⁵ Observa-se nesse mesmo ensaio que a vida e a natureza podem ser utilizadas para a arte como material a ser aperfeiçoado, mas não como formas acabadas ou possíveis de imitação.

A arte pode perpetuar-se através da existência do objeto artístico por séculos, inspirando o artista a superar os modelos existentes, e a libertar-se dos conceitos sociais vigentes, diante da supremacia da arte a vida para Wilde passa a ser considerada medíocre, como a personagem Vivian afirma: "Cientificamente falando, a base da vida – a energia da vida, como dizia Aristóteles – é simplesmente o desejo de expressão e a arte nos oferece sempre formas variadas para chegar a essa expressão. A vida se apodera delas e as põe em execução, mesmo que venham a feri-la."¹¹⁶

Dorian Gray é um personagem complexo e paradoxal, mesmo quando sua consciência o atormenta pelos possíveis pecados cometidos, ele conclui para si mesmo que não há pecados a serem perdoados, aceita a vaidade como expressão de seu comportamento e sente vontade de eliminar o vestígio que o lembra de suas ações, o quadro. Como objetivo, a conquista de permanecer jovem proporcionaria a expansão de seus sentidos e o refinamento de seus gostos, mas como saldo de sua experiência, percebe-se que ele assim agiu por sentimentos mesquinhos, demonstrando que a arte transportada à vida por paixões ou sentimentos mesquinhos desenvolve-se conforme os desejos de quem dela se utiliza, sem possibilidades de servir ao seu verdadeiro objetivo, a expansão criativa.

¹¹⁴ WILDE, *A alma do homem...*, p.36.

¹¹⁵ WILDE, *A decadência...*, p.1087

¹¹⁶ Id.

4 A PROJEÇÃO DOS SENTIDOS

Nada me prende, a nada me ligo, a nada pertencço.
Todas as sensações me tomam e nenhuma fica.
Sou mais variado que uma multidão de acaso,
Sou mais diverso que o universo espontâneo
Todas as épocas me pertencem um momento,
Todas as almas um momento tiveram seu lugar em
mim.

Fernando Pessoa¹¹⁷

4.1 A OBRA

Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) tece, em sua obra em prosa, um universo feito de sensações que se articulam e envolvem os personagens, impelindo-os na busca da completude, que pode configurar-se pela necessidade de ultrapassar o ideal de perfeição artística ou pelo desejo de alcançar uma outra pessoa. As dificuldades encontradas na relação com o outro são estabelecidas pela formulação de impasses entre a aceitação de um cotidiano imposto pelo social e a idealidade criada através da obra artística; se há uma constante no poeta português é almejar encontrar, na escrita, um ideal artístico que ultrapasse não apenas os padrões sociais, mas a própria realidade, construindo-se a partir dele um universo onde os personagens conseguem fazer com que as suas criações transponham a fronteira da arte e ganhem vida. A busca por um estado de elevação traz à tona o desejo próprio dos personagens de modificar o ambiente que os cerca. Tal ação possui uma lógica própria, que assume múltiplas características, todas elas artísticas, como o grotesco, o bizarro e o anormal, são formas de criar configurações caleidoscópicas para inaugurar uma nova relação com o social. O autor não está preocupado em explicar o homem, nem o mundo que o cerca, mas sim, em questionar seus valores, a convenção imposta e seguida como padrão e, enfim, o símbolo socialmente criado como um produto acabado em si. Portanto, as relações dos

¹¹⁷ PESSOA, Fernando. Passagem das horas. In: **Poesia de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia da Letras, 2002. p. 247.

personagens com o mundo são lábeis, não há como circunscrevê-los em normas ou formas fixas.

Em seu esforço criativo, o autor formula uma nova percepção dos personagens, que tem como base o seu relacionamento com o mundo, com outros personagens e consigo. Uma das formas de compreensão de tais personagens é o entendimento das questões enunciadas acima: os personagens se relacionam com outros personagens, ou com qualquer circunstância, através da arte e pela arte.

Neste capítulo, pretende-se verificar, na novela *A confissão de Lúcio*(1914), de Mário de Sá-Carneiro, como a arte configura-se no movimento da relação do protagonista com outros personagens e na relação do protagonista com o mundo que o cerca.

No capítulo anterior, pode-se perceber como, na narrativa *O retrato de Dorian Gray*, a pintura do jovem passa a filtrar suas sensações, como um espécie de consciência extra-corporal, pois ocorre em um lugar à parte, em seu retrato. Apesar disso, o quadro mantém-se como objeto artístico, não chegando a haver, no romance de Wilde, a criação de um ser humano como obra de arte, com relativa vida própria, como é o caso de Marta em *A confissão de Lúcio*. O quadro está ligado à vida de Dorian Gray, mas enquanto filtro das sensações do jovem. Seu envelhecimento determina-se pela relação de causa – as ações de Dorian –, e efeito – as marcas de tais ações no rosto da imagem. Em *A confissão de Lúcio* é como se houvesse um avanço no processo que o leitor testemunha em *O retrato*: a obra de arte é capaz de sair de seu suporte, criando um espaço intermediário para sua materialização, seja em forma de pessoa, como Marta, seja na forma de sensações, como no jantar oferecido pela americana, a ser analisado posteriormente. A arte é capaz de manifestar-se em um ambiente em que todos podem presenciá-la, sentir tais acontecimentos. Tais artifícios criam uma atmosfera de mistério observada em outras obras do autor.

A configuração de novelas como *A loucura*, *O incesto*(1912)¹¹⁸, *A confissão de Lúcio* e a maioria das oito narrativas do volume *Céu em fogo*(1915)¹¹⁹ demonstra a obcecada tarefa que o autor se impõe para atribuir aos artistas a peculiaridade de conceder vida à obra de arte. Esse processo é permitido somente aos personagens-

¹¹⁸ _____. **Loucura... e O incesto**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.

¹¹⁹ _____. **Céu em fogo: oito novela**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

artistas, capazes de penetrar na esfera artística e modificar qualquer traço que componha uma ordem padrão. Há uma inversão dos valores cotidianos, da ordem convencional, capaz de modificar e reordenar o mundo à volta dos personagens, mas é uma vigência intermediária, pois não anula os fatores sociais anteriores de descontentamento, apenas modifica o universo à volta deles. "Assim, eles podem refletir sobre o mundo à sua volta e sobre sua existência, interrogando o papel reservado aos artistas em uma sociedade em que parece não haver mais novidades. É claro que tal discussão é proposital na obra: em sua correspondência com o amigo Fernando Pessoa,¹²⁰ o autor comenta que na novela *A confissão de Lúcio* pretende refletir sobre o universo burguês sob o olhar de um artista. É a ele que é dada a chave para inaugurar um mundo à parte através do ato criativo. As narrativas de Sá-Carneiro seguem esta definição: ascendem a uma esfera artística, capaz de comportar os anseios dos personagens e da criação deles, materializando ideais para compor a estrutura da novela.

Um ponto comum às novelas é o desajustamento inicial do artista em relação ao cotidiano, apresentando personagens trancafiados em casa, que não conseguem se relacionar com muitas pessoas, possuem um ou dois amigos considerados verdadeiros com os quais podem compartilhar afinidades e segredos. O ponto que os une aos poucos amigos é alguma insatisfação contida, seja pela ordem social, ou por ser incompreendidos em algum desejo. O único caminho a ser percorrido é o da subjetividade, uma vez que o motivo de incômodo é exterior aos personagens. A resposta para sanar suas dúvidas e medos está contida em seu interior e a probabilidade apresentada nas novelas como solução é a fundação de uma esfera intermediária, que possibilite a troca do papel social pela arte, como afirma o personagem Lúcio em sua confissão: "Não éramos felizes – oh não... As nossas vidas passavam torturadas de ânsias, de incompreensões, de agonias de sombra... Subíramos mais alto; pairávamos sobre a vida. Podíamos embriagar de orgulho, se quiséssemos – mas sofriamos tanto... tanto...O nosso único refúgio era nas nossas obras."¹²¹

¹²⁰ As correspondências trocadas entre os escritores permitem verificar muito das intenções de Mário de Sá-Carneiro ao escrever suas obras e datam de 16 de Outubro de 1912 e 18 de Abril de 1916. (**Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa**. Bsboa: Assírio & Alvim, 2001. p. 267.)

¹²¹ SÁ-CARNEIRO, **A confissão...**, p.78.

O problema é que re-ordenar todo um mundo exterior torna-se inviável pela sua extensão, o que resta é estabelecer um caminho próprio, que se insira dentro da ordem vigente, mas que não seja perturbado por ela. Um dos impasses a ser discutido no trabalho é justamente o da ordem padrão que não permite a coexistência paralela de um novo ideal. Tal vontade dispersa-se, assim, em pequenas ramificações de desejos desencontrados, pois trata-se da relação complexa entre o artista e seus amigos. Como esta intermediação é proposta, geralmente, por apenas um deles, resta aos outros aceitar a nova ordem.

Um dos pontos geradores de conflito em *A confissão de Lúcio* são as propostas desencontradas do grupo de amigos, originadas por desejos individuais e não coletivos: a angústia é comum a todos, porém a solução é própria de cada um. Todos os personagens das obras mencionadas tecem uma teia complexa de interrogações em relação à arte e ao mundo exterior que a comporta. É um desencontro de vontades, que demonstra a dificuldade enfrentada pelos relacionamentos humanos e impede o protagonista de cumprir sua finalidade maior na criação de um ideal, seja na materialização de alguém – como no caso de Marta –, seja na combinação da materialização de qualquer sensação. Porém, a partir do momento em que a esfera artística é concebida e habitada pelos personagens, não há mais como desfazê-la. Trata-se de um processo irreversível, que, quando passa a vigorar como substituto do padrão antigo, aniquila-se pelo choque com a ordem anterior, determinando a loucura ou a morte do personagem que a concebeu.

Tais acontecimentos sugerem um movimento pendular na narrativa, um constante balanço entre um "eu" em direção ao "outro",¹²² capaz de aproximá-los e inaugurar um cenário intermediário na aproximação entre ambos através da arte, mas incapaz de manter uma junção permanente. A importância deste processo na construção de um ideal de relacionamento com o outro pode ser medida pela sua persistente presença em uma parcela considerável da produção do autor.

Nesse sentido, torna-se importante, para a discussão que se pretende fazer neste capítulo, levantar alguns pontos de outras obras de Sá Carneiro em que tal esforço

¹²² Os termos "eu" e "outro" serão utilizados na dissertação para indicar o percurso do personagem carneiriano em relação a alguém, que pode se caracterizar: como outro personagem ou de maneira incerto. O termo foi retirado do vocabulário do autor português e de sua novela *Eu-Próprio o Outro* do volume **Céu em fogo**.

construtivo aparece, sem perder de vista o foco na novela *A confissão de Lúcio*. A narrativa escolhida como forma de aproximação de dados é *A loucura*.

A análise seguirá dois momentos: o primeiro será entender, a partir da teoria de Gilbert Durand sobre o imaginário, como a obra artística pode superar a ordem vigente e criar um espaço intermediário entre o cotidiano e a vida do artista, transformando-se em obra de arte. Para tal, considerar-se-á a teoria enunciada no primeiro capítulo sobre a modernidade e o simbolismo. No segundo momento, é importante considerar os recursos utilizados por Lúcio para narrar suas memórias e assim recriá-las, a tal ponto que Ricardo e Marta parecem estar contando com ele a história; assim, a identidade de um parece ressoar no outro, movimento possível apenas pela memória de Lúcio, conforme ele mesmo propõe.

4.2 O IMAGINÁRIO EM SÁ-CARNEIRO

A novela *A confissão de Lúcio* marca rupturas na forma de representar o espaço, pois ele é dividido em dois planos. No primeiro, encontra-se um mundo objetivo o qual, como foi dito anteriormente, aprisiona e gera angústias constantes nos personagens. O segundo plano funciona com uma esfera intermediária para a criação artística, com características próprias para atender a vontade de quem o criou, seja Ricardo, Gervásio, a americana ou Lúcio. Os dois planos podem ser mais bem entendidos levando-se em conta a teoria de Durand acerca do imaginário. O segundo plano funciona como um refúgio para a alma atormentada de Ricardo e de seus companheiros e está situado dentro da estrutura social padrão ou convencional. Tal estrutura é representada, entre outros exemplos, pelo cafés e music-halls, que os personagens frequentam, e mesmo pela prisão na qual Lúcio permanece durante dez anos – tudo isso caracterizando o mundo objetivo. A narração baseada na rememoração de Lúcio é considerada o espaço em que o imaginário atua.

Na verdade, a distinção está sendo feita considerando-se as imagens reproduzidas por Lúcio no decorrer de sua narração. Tudo o que ocorre exteriormente ao personagem e que está inserido no sistema chamado tantas vezes de convencional, ou

padrão, constitui o espaço considerado com uma lógica objetiva. Dentro dele convencionou-se toda uma norma binária, dividida em verdadeiro e falso.

Há poucas descrições desses espaços na novela. Pode-se enumerar duas situações como exemplos: a prisão de Lúcio e a descrição do espetáculo de dança de moças inglesas "no Olímpia"¹²³, quando Ricardo afirma, "Tenho medo destas dançarinas, (...) Ora essas criaturinhas são todas iguais, sempre – vestidas dos mesmos fatos, com as mesmas pernas nuas, as mesmas feições ténues, o mesmo ar gentil. De maneira que em vão me esforço por considerar cada uma delas como uma individualidade."¹²⁴

Evidencia-se aqui a reprodução coletiva de um padrão, no caso das dançarinas, mas o comentário de Ricardo possibilita compreender a necessidade dos artistas de buscar algo novo em sua criação. A reprodução constante de modelos que servem a uma função específica dentro dessa sociedade os impulsiona na busca de uma nova forma de entender o mundo: Ricardo cria (Marta, Gervásio atribui características concebidas por ele às pessoas com quem convive, e Lúcio modifica seu presente consoante nas memórias do passado. Por isso, na maioria das vezes, é o movimento contrário a um ordem que marca a decisão de criar espaços diferenciados para encarar o cotidiano. Se ao longo da novela são poucos os exemplos encontrados para delinear-se a ordem convencional, é na constante franqueza em dizer ao outro o que se pensa ou sente que esses elementos acabam sendo visíveis, a exemplo do desabafo de Ricardo, quando afirma a Lúcio não se conceber em si mas em outros. O jantar da bela americana acontece por ela não concordar que a voluptuosidade deva ser descrita em palavras, mas sim na arte transformada em sensações.

A construção do enredo narrado pelos personagens é baseada na configuração de um mundo movente, por estar localizado, primeiramente, no interior dos personagens por uma subjetividade engendrada e particularizada pelo artista, e quando ele consegue exteriorizar a obra de arte ela deve dar conta de modificar o cotidiano, ganhando então contornos vivos e condensando as relações entre Ricardo e seus amigos.

A relação peculiar entre Ricardo, Marta e seus amigos pode ser analisada conforme o estudo *O imaginário* do antropólogo francês Gilbert Durand, no qual ele

¹²³ SÁ-CARNEIRO, **A confissão...**, p.80.

¹²⁴ Id.

analisa a contradição do Ocidente no desenvolvimento da reprodução e da captação da imagem ao mesmo tempo que opta pelo pensamento racionalista. Os processos de produção de imagens no Ocidente foram evidenciadas a partir de Gutenberg, porém, como Durand explica, as civilizações não-ocidentais possuem um percurso histórico de valorização da imagem. Elas não separaram a escrita dos ideogramas, unindo as informações passadas com as presentes. Em algumas civilizações milenares a escrita nunca foi utilizada, os objetos simbólicos foram os princípios de dedução dos acontecimentos e da história do povo. "...dos hieróglifos egípcios ou os caracteres chineses, por exemplo, misturam com eficácia os signos das imagens e as sintaxes abstratas. Em contrapartida, antigas e importantes civilizações como a América pré-colombiana, a África negra, a Polinésia etc., mesmo possuindo uma linguagem e um sistema rico em objetos simbólicos, jamais utilizaram uma escrita."¹²⁵

Durand observa que, enquanto as civilizações não-ocidentais e as milenares recorreram a uma pluralidade de imagens e símbolos coletivos e individuais, estabelecendo uma comunicação diferenciada, o Ocidente buscou um princípio único de verdade para deduzir a realidade, influenciada pela filosofia socrática e pelo cristianismo. O Ocidente acabou por deixar de lado as imagens. Durand afirma: "É preciso frisar este paradoxo de uma civilização, a nossa, que, por um lado, propiciou ao mundo as técnicas, em constante desenvolvimento, de reprodução da comunicação das imagens e, por outro, do lado da filosofia fundamental, demonstrou uma desconfiança iconoclasta (que "destrói" as imagens ou, pelo menos, suspeita delas) endêmica."¹²⁶

O que nos interessa nesta parte do estudo do antropólogo francês é lembrar o apego da sociedade ocidental à lógica, evidenciado pela preferência do racionalismo para explicar o mundo e mesmo a existência do homem. Essa preferência acaba por ser um empecilho para a arte, que não pode ficar sempre presa a padrões pré-determinados como únicos. A conquista da arte em perceber que o caminho para se alcançar a beleza artística nem sempre era o mesmo utilizado para explicar os fatos cotidianos do mundo, dá a ela a supremacia em criar e em resgatar o imaginário deixado de lado nos períodos em que se privilegiou o pensamento racional, científico. Gilbert Durand faz referência a vários movimentos que resistiram à campanha contra a imagem e seus simbolismos. A quarta resistência ao racionalismo, conforme a descrição do antropólogo, nos interessa

¹²⁵ DURAND, op. cit.,p.6.

¹²⁶ Ibid.,p.7.

por ser a da Arte, representada pelos primeiros românticos, que instituem na discussão artística um "sexto sentido"¹²⁷, além dos cinco comuns, necessário para entender-se a obra artística. Durand chama a esse elemento, que o raciocínio binário não possui, de "realidade velada"¹²⁸, que comporta o imaginário simbólico. A realidade velada ou sexto sentido são as inúmeras propostas para verdadeiro e falso contidas no imaginário. Assim, "a realidade velada" seria o terceiro caminho possível para entender as respostas sem apenas considerar a lógica binária. Dentre as possíveis leituras das obras do autor português, a proposta para entender a criação de personagens como Raul, Ricardo, Marta e Lúcio é a do imaginário, não como possível forma de desvelamento do objeto, mas como uma das possibilidades de compreensão da estrutura que impulsiona o movimento dos personagens em relação ao outro, mais especificamente na relação de Ricardo com Lúcio, e de Raul com a esposa.

As imagens propostas por Durand não são formas fixas, e sim moventes. Se considerado o seu poder de origem, pode-se obter entendimentos diferenciados entre as experiências passadas (o que a imagem representou) e presente (o que a imagem representa). Com a possibilidade de se utilizar a imagem como recurso criador, o escritor pode criar um novo conhecimento do mundo a cada variação representada pela imagem no presente. Mesmo sendo permitida a variação da imagem por uma mudança histórica de sua simbologia, o valor antigo é um conhecimento arraigado na história e modificado pela dinâmica presente.

Nas novelas *A confissão de Lúcio* e *A loucura* as criações analisadas aqui, não podemos reduzir sua simbologia, nem a intenção de uma idealidade a imagens apenas verdadeiras ou falsas. Para explicar a diversidade das sensações provocadas nos personagens pela caracterização artística de sentimentos, não podemos nos ater apenas aos cinco sentidos propostos pela percepção física; por isso, procuramos descrever, em parte, um pouco da teoria de Durand, que auxilia o entendimento da criação de um mundo particular como o presenciado na novela *A confissão de Lúcio*, em que os personagens buscam uma nova forma de se comunicar com o belo, de descobrir-se em uma identidade múltipla, mesmo não conseguindo manter um espaço

¹²⁷ DURAND, op. cit., p.27.

¹²⁸ ibid., p.27.

intermediário para realizar o ideal de não ser um, mas sim vários: tal espaço pode ser entendido como uma forma de não-aceitação do convencional.

Ricardo de Loureiro necessita apreender os sentimentos à sua volta, experimentá-los a partir de seus sentidos. Seria limitar suas possibilidades circunscrever suas experiências apenas aos cinco sentidos comuns à percepção. A criação de uma figura feminina que possibilite ao personagem a prova de seu afeto é perfeitamente aceitável, levando-se em conta a terceira proposta para verdadeiro e falso, da teoria de Durand – "realidade velada"¹²⁹ – pois é impossível comportar nesse processo apenas o pensamento bipolar referido acima. É necessária uma percepção que possibilite a criação do personagem-artista e permita que ela saia de sua esfera. Pensando na "realidade velada" considerada como uma espécie de "sexto sentido"¹³⁰, encontram-se respostas para explicar a relação obscura entre Ricardo- Marta-Lúcio; por isso são analisadas as relações de Marta-Ricardo com os outros personagens, partindo desta teoria e considerando Marta como uma ponte entre o personagem central em direção ao "outro" em busca da completude de sua identidade.

A minha imaginação infantil sonhava, romanescamente construía mil aventuras amorosas, que aliás todos vivem. (...)

Entretanto, na minha vida, houve certa situação esquisita, mesmo um pouco torpe. Ora eu lembrava-me muita vez de que essa triste aventura havia de ter um fim. E sabia de um muito natural. Nesse, contudo, nunca eu me figurava. Mas noutra qualquer. *Outro qualquer*, porém, só podia dar-se por meu intermédio.¹³¹

A busca pelo "outro" é um dos impulsos para os personagens encontrarem formas de apreensão particularizadas. E claro que, dentre todos, Ricardo é o mais radical, pois funda em sua casa uma atmosfera singular destinada ao encontro dos amigos e a conversações sobre a arte. Nesse ambiente, Marta reside e acaba por aproximar-se de todos. No entanto, isso só é possível pela insatisfação de Ricardo com a estrutura social vigente, é a partir da insatisfação que ele começa a caminhar rumo a uma nova definição da arte, propondo, como imagem ideal, Marta, capaz de estabelecer

¹²⁹ DURAND, op.cit.,p.27

¹³⁰ Id.

¹³¹ SÁ-CARNEIRO, **A confissão...**, p.78-79

a ponte necessária entre ele e seus amigos. À medida que eles interagem com Marta, cada um, à sua maneira, doa um pouco de si, através dela, para Ricardo deixar de ser um e, assim, tornar-se vários.

4.3 A ARTE COMO POSSIBILIDADE

Sá-Carneiro, desde a epígrafe inicial de *A confissão*, brinca com a questão da identidade de seus personagens, utilizando versos do poema *Alheamento*, de Fernando Pessoa. "... assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-proprio, se o incerto outro viveria..."¹³² As palavras iniciais são uma espécie de amostragem da relação entre os personagens na novela, apresentados como fatigados com o cotidiano. O que os tira da ambiência vivida é a arte. A crise dos personagens com modelos prontos expressa a solidão frente a uma sociedade que se desenvolve e deixa de lado valores humanos, em detrimento do desenvolvimento científico.

Como ponto de partida, o prefácio é o relato de um recluso que busca entender a morte do amigo. Nele, o narrador prepara os seus leitores para possíveis fatos sem explicação e afirma que seu relato não é um devaneio, mas sim o registro da verdade, o seu compromisso com a verdade caracteriza a novela como gênero confessional. A proposta dada como explicação por Lúcio para a morte do amigo recorre a um sistema nada confiável, pois é baseada na rememoração. Ele narra a morte do amigo, inocentando-se, e não pede aos possíveis leitores para aceitarem sua narrativa como verdadeira. O desabafo pretende ser a narração do acontecido como ocorreu, sem o desejo de transformá-lo em ficção. O pacto com o leitor é que, mesmo parecendo absurdos, tais acontecimentos marcaram a sua vida e o condenaram a uma reclusão de dez anos. Qualquer tentativa do leitor em buscar nesta ficção imagens que possam como referencial o real poderá ser frustrada. A narrativa não tem o interesse de representar o real ou de seguir uma lógica objetiva, mas sim o de provocar, de espantar e quebrar qualquer ordem de expectativa do leitor.

¹³² SÁ-CARNEIRO, *A confissão...*, p. 59.

O anúncio de uma confissão sobre a morte de Ricardo de Loureiro feito por Lúcio apenas estimula a curiosidade do leitor, preparando o relato. No momento em que prepara a confissão, Lúcio afirma que havia acabado de sair da cadeia e que suas idéias sobre o ocorrido são confusas. Não havendo mais esperança ou felicidade para ele, diz sentir-se morto diante da morte do amigo; contudo, ao expor a situação, ele procura clareza.

O pretenso documento, como ele chama sua narrativa, refaz o caminho de Lúcio até a morte de seu amigo Ricardo. O narrador-personagem descreve como se tornou amigo do escritor e como foram deflagradas suas afinidades. Sua vida antes de conhecer o amigo não tem grandes atrativos, é uma enumeração de acontecimentos banalizados pelo cotidiano. Ele assume que a falta de objetivos em sua adolescência o levou a estudar Direito em Paris. Como não explica para os leitores os motivos para cursar tal faculdade, ele prefere elogiar a capital francesa e fala que ali se encontra, por estar "sedento da Europa."¹³³ Paris, a capital escolhida como residência, também é a do desenvolvimento artístico da época. Em meio ao murmurinho da cidade grande, a angustiante solidão de Lúcio e de Ricardo não se abrandam apenas com a constante visita aos bulevares, seus seres ressentem-se profundamente na destoante capital.

O estudo de Eric Cahn, intitulado *Revolta, conservadorismo e reação em Paris, 1905-25*¹³⁴, define bem o momento da capital escolhida pelos protagonistas para viverem e desenvolverem sua arte: "Pois Paris, na primeira década do século, esteve no centro de muitos dos desenvolvimentos modernistas mais importantes. Sua antiga fama de foco da cultura européia e os movimentos e tendências boêmias anteriores que a cidade abrigara podem ter atraído os inovadores(...)."¹³⁵ Os inovadores citados no texto são os diversos artistas, principalmente pintores, que se instalam na capital francesa para trabalharem e organizarem-se em pequenos grupos, fazendo exposição de sua arte. Dessa maneira, perpetuam a fama de Paris como sendo a capital da arte.

No entanto, apesar de Lúcio e Ricardo estarem em um lugar onde as questões relativas à arte podem se desenvolver e ganhar vulto maior do que em outro lugar, a eles

¹³³ SÀ-CARNEIRO. **A confissão...**, p.63.

¹³⁴ CAHM, Eric. *Revolta, conservadorismo e reação em Paris, 1905-25*. In: BRADBURY, Malcom e MCFARLENE, James. **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹³⁵ *Ibid.*, 128.

parece que nada é capaz de modificar a condição angustiante em que vivem. Suas vontades podem ser saciadas em lugares que tudo oferecem, mas a questão trazida com o desenvolvimento e avanço da modernidade é a sensação de que não há mais sonhos para sonhar, pois todos fazem parte de um ideal coletivo de realização, o qual pode ser usufruído em toda grande capital. O desejo de estar em Paris em vez de em outra cidade, dado o papel de lugar civilizado onde as coisas acontecem, demonstra a importância da cidade para a arte, porém, uma das incongruências dos amigos está na incapacidade de lidarem com as novidades e com o excesso de informação que uma cidade como Paris comporta. São personagens incapazes de ser autônomos e construir sua própria história, memória ou desejo de outra. Procuram estar sempre unidas a uma outra consciência que não se configura como um ideal melhor dele mesmo, mas sim como ampliação de sua capacidade perceptiva. Essa aproximação se encaminha, geralmente, para a incompatibilidade entre as duas identidades, abrindo uma fissura pelas diferenças de ambas. O resultado dessa incompatibilidade entre as identidades na novelística carneiriana, como afirma Alberto Augusto Miranda, no artigo *Mário de Sá-Carneiro: o menino que nunca foi homem*¹³⁶, é uma prática não concluída de fundir uma identidade em outra. Ambas as identidades voltam a ser independentes pois não se conclui o processo de simbiose em que uma completaria a percepção que falta à outra.

(...) Mário de Sá-Carneiro encarará o Outro como outro e estabelecerá definitivamente o Outro como um duplo que decorre paralelo à duplicidade das suas sensações. Sendo em simultâneo, homem e mulher, o Outro realiza a plenitude que a realidade desmente. Temos, assim, que esta escrita, mais do que instrumento catalítico ou imberbe exorcismo, aparece antes como uma projecção em que as correntes do imaginário pela sua ductilidade, favorecem a acção de uma consciência livre de espartilhos sociais e convencionais.¹³⁷

Na capital, Lúcio logo circula nos meios artísticos, onde conhece algumas personalidades como Gervásio Villa-Nova, um artista descrito por Lúcio como falido em seus intentos artísticos, porém um bom companheiro que o apresenta para Ricardo.

¹³⁶ MIRANDA, Alberto Augusto. Mário de Sá-Carneiro: o menino que nunca foi homem. **Letras & Letras**, Porto, 20 de Fevereiro, 1991. N.º 41.

¹³⁷ Ibid., p.8.

Lúcio inicia o processo de apresentação a seu círculo de amigos. A descrição física do amigo Gervásio é a de um homem que se destaca dos outros, pela forma de se vestir e pentear. O interesse nesta parte da narrativa se dá pela caracterização de Gervásio, o seu comportamento estranho, e sua descrição pormenorizada serve como prenúncio para a descrição de futuros personagens que surgem na novela, tão singulares ou mais do que Gervásio, como o amigo Ricardo.

De resto, era outro traço característico em Gervásio: construir as individualidades como lhe agradava que fossem, e não as ver como realmente eram. Se lhe apresentavam uma criatura com a qual, por qualquer motivo, simpatizava – logo lhe atribuía opiniões, modos de ser do seu agrado; embora, em verdade, a personagem fosse a antítese disso tudo. É claro que um dia chegava a desilusão. Entretanto, longo tempo ele tinha a força de sustentar o encanto...¹³⁸

O amigo Gervásio é recordado como uma figura singular, popular no meio artístico, que teve um destino considerado belo pelo narrador, porém ele não comenta de forma detalhada esse destino, deduz-se que ele suicidou-se, porém essa informação não é clara, por Lúcio dizer, no capítulo dois, que Gervásio retorna para Portugal. Sobre um possível suicídio, ele diz: "... – talvez por demasiado luminoso – se consumiria a si próprio, incapaz de se condensar numa obra – disperso, quebrado, ardido. E assim aconteceu, com efeito. Não foi um falhado porque teve a coragem de se despedaçar."¹³⁹ A incerteza em relação a ações importantes, como o protagonista estar em Paris ou em relação aos amigos e outras situações, lembra ao leitor que a narrativa se constrói partindo do olhar de Lúcio sobre os acontecimentos, feito de memórias confusas e palavras desacreditadas, por isso ele foi condenado. Sua esperança está em rememorar tais fatos e aniquilar o silêncio de dez anos. Com Lúcio, o leitor é convidado a trilhar os caminhos incertos e pessoais da rememoração. Chega-se com ele ao início de uma história em que o escultor Vila-Nova confessa que é possuído pelas amantes e não as possui. Ao mesmo tempo, é preciso considerar que ele não se relaciona com as pessoas, e sim, como sugere a citação acima, com personagens, pois são imagens ideais criadas sobre qualquer pessoa, até ocorrer o descompasso entre a criação e a personalidade de tal pessoa.

¹³⁸ SÁ- CARNEIRO, **A confissão...**, p.69.

¹³⁹ Ibid., p34.

O cotidiano e a representação idealizados na narrativa dos acontecimentos são caminhos não excludentes, mas complementares, já que perpassam a narrativa e marcam a relação entre os personagens, entre um possível "eu" a caminho de um "outro". A criação de mundos interiores complexos e verossímeis esquadrinha nas mentes dos personagens, um ideal de relações perfeitas: as relações dos artistas com o cotidiano compõem um quadro capaz de apreender as relações de insatisfação com o social.

Segundo Miranda, Sá-Carneiro traça uma nova percepção sobre a relação dos indivíduos entre si: "... Mário de Sá-Carneiro vertiginou-se numa verticalidade (ânsia de ascensão), construindo a golpes uma árvore cujo tronco é possível vê-lo semear e trepar, embora esse tronco acabe por se dispersar em galhos flutuantes(...) Mário de Sá-Carneiro é o grande cultor do quase nas suas variantes subjectivistas enquanto sonho e ambição."¹⁴⁰ Acrescente-se às palavras de Miranda: "sonho" remete à criação de mundos simbólicos habitados pelos personagens: enquanto a "ambição" se sujeita ao desejo dos personagens de que a idealidade do universo criado permaneça real, como uma forma tangível de um mundo regido por leis extra-sensoriais, as quais permitem um caminhar na apreensão do outro.

A dispersão "em galhos flutuantes" referida acima é uma característica encontrada em várias narrativas de Sá-Carneiro. Essa que se caracteriza pelo movimento do personagem em busca do "outro" e revela situações insólitas, encadeadas pela ânsia dos personagens em compor uma cena à parte. Percorrendo uma narrativa de construção- quando inaugura um processo intermediário possível de comportar a arte e alguns amigos, a fim de satisfazer o ideal do artista em criar – e desconstrução – pela impossibilidade de manter uma ordem diferente para todos que o cercam, ruindo frente à padrão – características encontradas na maioria das narrativas carneirianas.

O desejo de um personagem sempre esbarra na vontade de outro: são identidades complexas que não se coadunam em aspirações comuns, o que dá origem a relações conflituosas. Cada personagem à sua maneira acaba usufruindo do espaço criado pelo outro, mas logo se desprende para satisfazer ideais individuais. Por isso, tal movimento se configura como incompleto em sua estrutura. Assim, Gervásio se

¹⁴⁰ MIRANDA, op. cit., p. 8.

relaciona com Lúcio ou com o ideal criado por ele do amigo? E Lúcio, se relaciona com qual ideal? O importante é lembrar que em ambos os casos estamos lendo a descrição de tal amizade através da lente formada pelo discurso de Lúcio, construída a partir de sua memória dos fatos. A forma como ele descreve as relações de Gervásio com outros personagens é uma espécie de preparação para narrar a relação de Ricardo com os amigos através de Marta. Ricardo é capaz de superar, por um momento, a ordem padrão, re-ordenando o ambiente para que este possa servir de suporte para Marta, como obra de arte especial que é. As sensações provocadas pela mulher e criação, devem extrapolar a ordem física, convidando seus amigos a abrirem sua intimidade para Marta e, assim, através dela, trazer um pouco de seus amigos para si.

Após contar o caminho seguido até selar a amizade com o escritor, Lúcio apresenta algumas narrativas anteriores à sua relação com Ricardo. Ele poderia ter iniciado sua retrospectiva partindo do ponto em que conheceu o amigo, porém tais memórias acompanham os passos seguintes do narrador e servem para realçar para o leitor a atmosfera de mistério iniciada desde a apresentação do amigo Gervásio. O jantar oferecido pela americana fortalece o clima enigmático tanto do ambiente descrito, lembrando-se o aturdimento dos convidados em sua festa, quanto da própria narrativa. A experiência da americana serve para demonstrar o alcance da arte. seu poder de materializar, por assim dizer, o que é por natureza imaterial, ou seja, a sensação. Para o narrador, quando registra esse episódio, o importante é ressaltar que nesta noite ele conhece Ricardo. A novela vai disseminando indícios que apontam para elementos nada convencionais. Além dos enumerados no início, personagens nada convencionais surgem na narrativa sem um passado, ninguém sabe bem explicar de onde surgem ou para onde vão. Assim ocorre com a bela personagem americana: após a festa, ela some e nem Gervásio fala mais dela. Essas pequenas rupturas entre o aparecimento de um ou outro personagem funcionam como um vislumbre do surgimento de Marta, da qual não se conhece o passado. O núcleo de ações que o aparecimento desses personagens forma comporta a enunciação da intriga maior do romance.

O exercício de rememoração de Lúcio cria pequenos núcleos que escoam na fonte de dor e desconcerto do próprio personagem o amor à Marta e a morte do amigo. Junto com a afinidade entre ambos, surge o empecilho criado por Ricardo de não conseguir exprimir afetos verdadeiros, a não ser sentindo-os fisicamente:

...não posso ser amigo de ninguém...Não proteste...Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afectos (já lhe contei), apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura trás sempre consigo um desejo caridoso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! Ora eu, só depois de satisfazer os meus desejos, posso realmente sentir aquilo que os provocou. A verdade, por consequência, é que as minhas próprias ternuras, nunca as senti, apenas as *adivinhei*. Para as sentir, isto é, para ser amigo de alguém (visto que em mim a ternura equivale à amizade) forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem.¹⁴¹

Ao se casar com Marta. Ricardo estabelece uma ponte entre ele e seus amigos íntimos. Para isso Marta torna-se amante dos amigos considerados mais próximos, entre os quais Lúcio, Raul Vilar, Narciso do Amaral. Ela estabelece uma ligação entre estes e o afeto do marido: como ele mesmo afirma, somente na posse dos amigos ele poderia sentir afetos verdadeiros. Porém os sentimentos despertados pela mulher do amigo para Lúcio são confusos: ao mesmo tempo em que ele sente ciúmes dela, ela lhe desperta desejo, asco, amor e ódio. Para ele, a mulher do amigo é estranha por não possuir história, identidade. São sentimentos opostos e conflitantes que marcam o desfecho da história.

A arte desentranha um sentido para a vida na criação de Marta por Ricardo. É uma obra artística do escritor, que a concebe para suavizar seus sentimentos de angústia e tenta ligar o escritor aos seus amigos. Ele deseja que a sua maior criação ultrapasse a esfera artística e interaja com todos os seus amigos no papel de Marta. Se, no jantar ofertado pela bela americana, o grupo de amigos não conseguiu nem falar depois sobre o assunto, com Marta há uma espécie de encantamento que faz dela o centro das atenções: seu charme, sua beleza, sua inteligência acabam por seduzir o grupo de amigos, como o marido desejava.

A possibilidade de sentir segundo "outro" de Ricardo, concretiza-se por intermédio de Marta, que além de sair da esfera artística possibilita ao marido criar uma intermediação entre ele e os amigos dele. Dessa forma, Ricardo, a partir de Marta, funda uma identidade cindida que dividi-se entre o passado – suas experiências antes de criar Marta – e o presente – suas experiências após a criação de Marta, representado, assim, pelo convencional imaginário. A experiência de poder possuir vários afetos põe em xeque a relação com o outro, no caso os amigos, através da tensão causada pela obsessão de Lúcio em possuir Marta. A condição para manter a relação entre todos em

¹⁴¹ SÁ- CARNEIRO, **A confissão...**, p.89.

harmonia é não questionar quem é a moça estranha a quem Ricardo desposara. Suas origens, seu passado, sua família são perguntas postas de lado por todos que se relacionam com ela, a não ser por Lúcio, que não as deixa calar. Tais questionamentos de Lúcio sobre a origem de Marta e o ciúme obsessivo dele criam uma tensão permanente entre ambos, tomando seus encontros amorosos insustentáveis. Como nas relações amorosas de Marta as individualidades e os desejos de cada um dos personagens com quem ela mantém contato são transferidos por ela ao marido acabam submetendo Marta aos valores comuns e angustiantes de todos. Lúcio não concorda com as várias traições de Marta com outros amigos de Ricardo, o que impossibilita a continuidade das relações e revela um dos pontos de desencontro entre os sentimentos de Lúcio e o do amigo, o de não conseguir partilhar Marta com outros amigos de Ricardo, enquanto esse afirma que sua criação foi feita para isso.

Observa-se que a estranheza das relações que encobre a natureza da ligação de Ricardo com o mundo ultrapassa a insatisfação comum com o social e que coloca-se como um espectro, sua vida parece não ser vivida por ele, e a de outros parece ser a dele. Espectador de si e do mundo, somente na arte encontra um refúgio, um consolo para a difícil tarefa de criar frente a um mundo que parece possuir tudo. Em sua vida, ele não se figura em nenhum acontecimento, é um estranho para si mesmo. Os acontecimentos parecem ser vividos por outros, não porque ele não os viveu, mas por conseguir desprender-se de si e olhar os objetos à sua volta como um observador de si mesmo, num movimento que o lança em direção a outras identidades, até quase alcançá-las.

Da forma como Lúcio descreve a relação com Ricardo, ela parece satisfatória e completa, apesar da insatisfação que o corrói interiormente. Ela não diz respeito à amizade com o escritor- é muito mais um sentimento em relação ao social, advindo dos vários problemas da civilização moderna. Segundo os personagens, a civilização é algo absolutamente maravilhoso para os artistas, que não devem possuir um olhar superficial. O comportamento do artista deve ser desafiador em sua origem, capaz de reformular questões não observadas pelo homem comuns. Ser artista, criar e significar literariamente ou através de outras expressões artísticas o mundo torna, segundo a novela, a classe artística esclarecida sobre suas próprias limitações. É claro que tal crítica deixa a eles o legado de conhecer a angústia e distingui-la de uma

consciência comum. Tal capacidade pode não trazer paz ao artista ou resolver seu problema, pode torná-lo recluso, mas jamais ignorante de si.

Ricardo, ao falar de si para Lúcio explica seu movimento em direção ao "outro", suas ânsias e medos. Ele reflete sobre a questão de não estar em si, e sim em outros, quando consegue se projetar em pessoas diferentes, como se a partir deste movimento ele pudesse ser outro. Nesse movimento, o personagem não se contenta com a leitura de bons escritores ou com uma prática artística mediana. Por vez, afirma que nem o mundo ficcional consegue dar conta da amplitude de seu interior: "O meu mundo interior ampliou-se – volveu-se infinito, e hora a hora se excede! É horrível. Ah! Lúcio, Lúcio! Tenho medo – medo de soçobrar, de me extinguir no meu mundo interior, de desaparecer da vida, perdido nele..."¹⁴² O problema vivido pelo personagem torna-se o tema de uma novela que pretende escrever com a máxima de que a arte imita a vida; para o personagem-escritor uma arte comprometida em suavizar o fardo da solidão do artista.

No relato de Lúcio, encontramos uma pluralidade de vozes. A sua narração se dá de maneira indireta, isto é, ele reproduz as falas de outros personagens. A voz mais importante é a de Ricardo, que insiste em afirmar não habitar nele mesmo, vivendo situações pertencentes a outro, pois ele nunca se percebe a si mesmo nos lugares que frequenta, como se, projetando-se fora de si, observasse os acontecimentos, ao criar ou absorver identidades que obscurecessem a sua. Dessa forma, criam-se duas linhas de rememoração: a de Lúcio e a de Ricardo. As palavras de Lúcio compõem um relato fendido em duas memórias que cabem dentro de uma; assim como Ricardo se apropria de recursos fantasiosos para evidenciar acontecimentos que não são possíveis de serem compreendidos quando colocados sob o ponto de vista contrário. Lúcio detém a voz do amigo e a faz ressoar com palavras que, além de o inocentar, iniciam a partida de ambos à subjetividade, criada frente à insatisfação de Ricardo:

-Ah! Meu caro Lúcio, acredite-me! Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se me esvaem pois, ao medi-los, encontro-os tão mesquinhos, tão de pacotilha... Quer saber? Outrora, à noite, no meu leito, antes de dormir, eu punha-me a divagar E era feliz, por momentos, entressonhando a glória, o amor, os êxtases... Mas hoje já não sei com que sonhos me robustecer. Acastelei os maiores... eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos – e é impossível achar

¹⁴² SÁ-CARNEIRO, **A confissão...**, p. 86.

outros...Depois, não me saciam apenas as coisas que possuo – aborrecem-me também as que não tenho, porque, na vida, como nos sonhos, são sempre as mesmas. De resto, se às vezes posso sofrer por não possuir certas coisas que ainda não conheço inteiramente, a verdade é que, descendo-me melhor, logo averiguo isto: Meu Deus, se as tivera, ainda maior seria a minha dor, o meu tédio...”¹⁴³

A apropriação de Lúcio da voz do amigo o faz reviver o amigo através de si. A sua relação com o mundo interior de Ricardo retoma uma unha de sensações e pensamentos igual à vivida quando Ricardo estava vivo, permitindo um reencontro com de Lúcio com ele, com as memórias guardadas do amigo. Se antes Lúcio habitara o mundo interior de Ricardo, relacionando-se com Marta, hoje ele está fadado a habitar um universo incompleto pela ausência do amigo. O cotidiano para Lúcio torna-se esmagador após a invenção criadora do amigo, Marta, para usufruir afetos verdadeiros; pois na relação com ela Lúcio pode presenciar a subjetividade de Ricardo rompendo o invólucro subjetivo que se encontrava, tornando-se matéria; contudo, revivendo os diálogos tidos com o escritor, ele é capaz de presentificá-lo como uma razão para continuar a viver. Sendo assim, a vida comum não tem mais espaço para ser vivida. Trata-se de reviver as palavras de Ricardo e de Marta como a expressão maior de satisfação e completude.

O sentimento de tédio, originado da banalidade rotineira, é quebrado através da oposição de imagens, ou pela criação de Marta que, além de servir como ponte entre o "eu", Ricardo, e o "outro", seus amigos, configura as relações na narrativa como incertas, bizarras, grotescas, anormais, mas que são fundamentais na constituição de um movimento que busca no "outro" a completude; porém, não se mantém pelo descompasso com o cotidiano, pelos sentimentos mesquinhos encontrados na relação com o "outro". A busca incansável pelo "outro" não só tange as relações sociais, como as modifica pela criação concebida na obra. Mesmo buscando no "outro" referências para se definir, o personagem não se define por completo, pelos impasses e tensões, já comentados em outro momento no capítulo. Há sempre o descompasso entre a idealidade e o sistema convencional. O sujeito acaba se definindo pelo não ser: ele se projeta em relação ao outro em partes, permanecendo no meio de um caminho incompleto, o qual o imobiliza no sentido de ele nem conseguir retornar para si e nem alcançar por completo o "outro". Há um poema de Sá Carneiro que define bem esta tentativa ao caracterizar o eu poético como uma ponte, sinônimo de passagem, que

¹⁴³ SÁ-CARNEIRO, **A confissão...**, p. 78.

está sempre em busca de si. Na verdade, a busca de um "outro", o tédio constante, a insatisfação com o convencional e o eu cindido estão presentes em toda a obra poética de Sá-Carneiro. O poema *Sete*, abaixo reproduzido, sintetiza bem o tratamento reservado ao tema por parte do autor, em sua obra como um todo. Trata-se da constante recusa dos personagens de aceitar o mundo objetivo, criando um plano de imagens simbólico para representar a fundação de um espaço capaz de, por um tempo, romper com o convencional. "Eu não sou eu nem sou o outro, sou qualquer coisa de intermédio;/ Pilar da ponte de tédio/ Que vai de mim para o Outro."¹⁴⁴

Essa identidade cindida, múltipla por não se definir em uma, transcende os padrões convencionais, ultrapassa o tédio por instantes, através da arte. Após a confissão de Ricardo sobre a sua vida, Lúcio acredita ter encontrado um grande gênio, pela capacidade que ele possui de se deslocar em direção a outra identidade. Como Ricardo sugere, a possibilidade de concretizar tal ação só é possível na arte e na alma do escritor, assim ele resolveria todos estes conflitos. Conforme Lúcio desenvolve a narrativa, mais ele aproxima-se de Ricardo, de suas opiniões, de sua estranha maneira de viver e de se conceber. Tais características são um enigma para Lúcio, que o aceita e lhe dá um valor artístico. Apesar de acentuar uma ou outra característica sobre a estranha personalidade de Ricardo, ou suas feições, manias, ele mantém um discurso que não destoia do que o amigo costuma falar. Embora exista uma forma de analisar as características de Ricardo sob o viés psicológico, Lúcio prefere assumir tais manias do amigo como uma espécie de forma artística, o desajustamento e o deslocamento social do amigo seriam uma forma de expressão genial, e não uma limitação. O mergulho no interior do amigo deixava-o atordoado. Os artifícios utilizados por Ricardo demonstram como, para o escritor, era possível transcender, aprofundar-se em sua subjetividade, envolvendo todos à sua volta. Isso se deve ao fato de ambos acreditarem, como fazem os personagens do *Retrato de Dorian Gray*, que é possível transformar a vida em obra de arte.

A suposta viagem de Ricardo é uma forma de reclusão do artista para poder criar sua obra prima, engendrada havia muito tempo em sua alma: a configuração de um outro ser que transporia a esfera artística passando a existir como uma identidade feminina – Marta. Nela encontra-se um corpo capaz de abarcar o carinho de seus

¹⁴⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poesia**. Org. PAIXÃO, Fernando. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.66.

amigos, possibilitando a ponte tão almejada entre eles. Durante a viagem. Ricardo e Lúcio não trocam correspondências, mas, antes mesmo de viajar, as feições de Ricardo haviam sofrido mudanças: o seu rosto, a cor de seus cabelos estavam suavizados, como se uma aura encobrisse sua forma verdadeira. Lúcio não questiona tais mudanças, porém as descreve em seus "fatos", na intenção de construir o ambiente insólito que haveria de envolver todo o círculo de amigos de Ricardo, culminando com o suicídio do amigo.

Nas obras *A confissão de Lúcio* e *A loucura*, percebe-se que o escritor português cria um eu cindido que não se define, por tentar sempre ir em direção ao "outro", porém há sempre uma impossibilidade de manter uma unificação, algo sempre falta para que os personagens concluam o processo de união entre as duas individualidades. É uma busca incessante pelo outro, como se ele fosse capaz de diminuir o desajustamento de ser um, de ser só frente a tristeza do mundo moderno. Essa percepção extrapola a de alteridade, pois desvela uma interioridade bifurcada em pequenos caminhos que o levam a outras.

A percepção de Lúcio se expande ao narrar o acontecimento pouco convencional que teve como desfecho a morte do amigo, trazendo uma parte incompleta de Ricardo – uma vez que este, na altura em que se desenvolve a narrativa, já está morto. A memória de tais acontecimentos desperta sentimentos extra-sensoriais vividos na relação com Marta e com o amigo pelo ex-recluso e o lembra da sua comezinha vida antes de conhecer Ricardo. Se Ricardo utilizou a arte como ponte para uni-los, Lúcio não pode esquecer que foi a contradição de seus sentimentos em relação a Marta, que levou Ricardo a querer acabar com toda aquela história. O tiro desferido em Marta acaba findando com a vida do escritor, mas também acaba com as possibilidades de o narrador viver a plenitude de seus sentimentos e a experiência de criar um mundo à parte ao lado do amigo.

Ao pensar na novela, tende-se a pensar nas características extra-sensoriais criadas por Ricardo e Marta como ponte para o afeio dos amigos, transmitindo, na troca íntima, sentimentos dos quais Ricardo podia usufruir no contato de Marta com os amigos homens. Contudo, não se pode esquecer que se cria um círculo no qual todos trocam afetos e são influenciados por Marta. Ela não só leva o carinho dos amigos ao marido, como também envolve a todos nesta troca. Para Lúcio, é inaceitável que ela mantenha ligações amorosas com outros amigos do marido. Ele deseja este sentimento só para si,

não importa o quanto Ricardo esteja feliz. Marta, enquanto criação artística de Ricardo, deveria despertar sentimentos mais puros, mais próximos ao belo, porém, ao sair de sua esfera. Marta se depara com sentimentos comezinhos, como o desejo, e a posse Lúcio.

Ao pensar em Marta como imagem ideal criada por Ricardo, Lúcio não percebe o descompasso entre a esfera artística, um universo intocável, e o mundo desconcertado pelas angústias e inquietações dos personagens. Marta dissipa-se em meio aos sentimentos egoístas de Lúcio quando o marido tenta matá-la.

Marta desaparece como apareceu: sem história, sem identidade, sem passado, sem família. A sombra que não parecia real para Lúcio se esvai, mas se o narrador inocenta-se de ter matado o amigo, afirmando que Ricardo ao desferir um tiro em Marta acaba com sua própria vida, enquanto a mulher some no ar, a sua culpa deve-se ao fato de ele impossibilitar tal criação de continuar a existir. Os sentimentos de Lúcio podem ser considerados egoístas por serem o motivo de o amigo, inconformado com a distância entre eles, procurar, como solução, a morte da esposa, mas ao tentar matá-la ele ocasiona de forma involuntária sua morte. Sua pena afasta-o do convívio social por dez anos, como afirma. Foram dez anos recluso da sociedade, sua vontade foi submetida a um silêncio forçado, não havia mais palavras a dizer e nem tentativas de se defender ou provar sua inocência. Ele não só aceita o fardo de um veredicto culposos, como também o de uma vida consternada pela dor irremediável de não possuir mais o casal como amigo. Com a morte do amigo, não há mais esperança para se livrar do padrão convencional. A significativa ausência de Ricardo torna os lugares que frequentaram sem atrações, tudo retorna ao ponto de sua chegada na capital quando não conhecia ninguém.

A invenção de Ricardo para tornar a vida de ambos menos angustiante ou tediosa se finda com a sua morte involuntária. Uma das soluções possíveis para Lúcio seria começar a frequentar os bulevares novamente, onde o grupo de artistas permanece, porém nada mais pode lhe satisfazer ou modificar o padrão conhecido. Assim, sua vida se divide em antes e depois do casal, nenhuma das conversas e discussões intelectuais tidas em bulevares depois de sua prisão lhe fartariam o instinto sensorial despertado pela americana e trabalhado na relação com Marta e Ricardo. Sua vida perde o sentido, não porque não haja mais nada para ser vivido ao seu redor, mas pela incapacidade de reconstruir da mesma forma o universo enigmático de Ricardo – por

mais que tentasse, ele não suplantaria a ordem anterior. Foi a atmosfera saturada de magia, de enigmas, que propiciou a Lúcio um mergulho em sua própria intimidade. Verificar a impossibilidade de viver dividindo um amor incerto e a sua constante necessidade de possuir Marta provocou nele sentimentos controversos, criando uma atmosfera de irreabilidade insustentável, como se não existisse nada daquilo. Marta torna-se enigmática para Lúcio. Primeiro, pelas circunstância em que ela aparece: em um casamento sem convidados ou festa, realizado fora da capital. Depois, pela constante manifestação de Marta no quarto de Lúcio e as sombrias dúvidas em relação à existência ou não da personagem feminina- uma das questões de permanente conflito interior para Lúcio. O perfume de Marta era a única "sensação" que permanecia em seu quarto após seus encontros e era fácil recordar, mas, para ele, o aroma não é um dado concreto de existência:

Marta parecia não viver quando estava longe de mim. Pois bem, pela minha parte, quando a não tinha ao meu lado, coisa alguma me restava que, materialmente, me pudesse provar a sua existência: nem uma carta um véu, uma flor seca – nem retratos, nem madeixas. Apenas o seu perfume, que ela deixava penetrante no meu leito, que bailava subtil em minha volta. Mas um perfume é uma irreabilidade. Por isso, como outrora, descia-me a mesma ânsia de a ver, de a ter junto de mim para estar bem certo de que, pelo menos, ela existia.¹⁴⁵

Essas características apenas aprofundam as desconfianças de Lúcio, culminando com o desabafo dele para Ricardo sobre seus sentimentos sobre Marta e as traições da mulher com outros amigos, que não apenas Lúcio; Ricardo consternado confessa ao amigo que ela era sua criação e deveria uni-los, apenas ambos, que fora um erro Marta ter se envolvido com outros e decide acabar com aquela situação com a morte da esposa.

A morte de Ricardo será interpretada, pela corte, de forma categórica: trata-se de assassinato, por isso Lúcio é condenado, mas o acusado pelas leis formais defende-se, dez anos depois, afirmando que a morte de Ricardo foi um suicídio involuntário, por ele atirar em Marta e cair morto em seguida, enquanto a imagem da mulher desaparece. Não importa quantas vezes o narrador afirme tratar-se de suicídio, ele está fadado ao isolamento. Ele afirma: "O meu espírito adaptara-se ao mistério – e esse mistério ia ser

¹⁴⁵ SÁ- CARNEIRO, **A confissão de Lúcio...**, p.108.

a armadura, a chama e o rastro de ouro da minha vida..."¹⁴⁶ Lúcio conta um relato não apenas de Ricardo, mas de tudo o que significou vida para ele. Por um momento, ele se desgarra da tristeza assoladora de ser um artista incompreendido frente ao progresso da capital francesa. O deslocamento de Lúcio em não querer explicar alguns passos e decisões de sua vida é posto de lado, transparecendo uma forma nova de desfrutar os saudosos sentimentos de Ricardo e Marta através da rememoração.

Marta tornou-se a representação de vida para o personagem, seja em sua forma obsessiva ou pela necessidade da completude advinda da intimidade entre ambos. Em certo sentido, Lúcio acredita que o amigo é capaz de ter sentimentos através de Marta, mas, para ele, nenhuma explicação seria suficiente para ele concordar em dividir sentimentos tão pessoais com os outros amigos de Ricardo. Pois, como referido anteriormente, quando a mulher do amigo procura outros colegas do marido, ela está expondo a intimidade mantida com Lúcio, pois compartilha com eles um pouco de Lúcio, e com ele um pouco dos outros amigos de Ricardo. Marta deveria ser só dele para resguardar a afinidade estabelecida na relação com Ricardo.

Apesar de ser enfatizado que a maioria dos personagens são artistas, não significa dizer que todos devem viver à parte do convencional ou rotineiro, mas o que desperta o desejo de Ricardo em re-criar uma ordem paralela à vigente são os conflitos enumerados na narrativa, como o tédio, a angústia de perder-se em meio ao coletivo. A possibilidade de modificar tais circunstâncias por meio de uma vida sentida através de "outro" faz o escritor optar por uma forma diferente de vida. Convicto de que a arte, mais especificamente a literatura, é a maneira encontrada para criar e reivindicar para si um modelo diferente do ofertado pelo social, ele decide conceber a mulher.

Um outro impasse que contribui para o fim trágico é que a criação de Marta é um segredo não dividido com ninguém, apontando a difícil questão de como a arte – Marta – suportaria a pressão de um conjunto de fatores externos a ela, mantendo uma ordenação dos acontecimentos. Na verdade, a obra de arte que é Marta não tem sustentação em um ambiente permeado por elementos que vão contra sua natureza. Após a conclusão de Ricardo de que ele deveria ter reservado Marta apenas para ele e Lúcio, e não compartilhar a esposa com outros amigos, julgados no final da narrativa como não merecedores, voltamos à disposição inicial de Ricardo, que necessitava

¹⁴⁶ SÀ-CARNEIRO, **A confissão...**, p. 99.

experimentalizar seus afetos, senti-los para passarem a existir. Por fim, cabe aplicar a pena a ela, retirando-lhe a possibilidade de existir, apagando-lhe a imagem, destruindo a criação. Ricardo não havia percebido que ele havia obtido a vida na criação de Marta pela doação de si mesmo. A convicção de que ele poderia acabar com todo o impasse ocasionado pelo desabafo de Lúcio, não lhe desperta a dúvida de que o desaparecimento de Marta determinaria o seu fim. Ela condensa em si a alma do artista, sua vida. Desprovido de argumentos para impedir Ricardo de cometer tal ato, Lúcio assiste à cena sem entender o que realmente aconteceu, não consegue explicar a ninguém o ocorrido, necessitando desses dez anos de reclusão para pensar. Trata-se de um espaço de tempo reservado à sua reflexão sobre os acontecimentos.

A análise solitária de Lúcio nesse processo enigmático que se inicia com a apresentação de Ricardo, ocupa um cenário localizado no presente não descrito por Lúcio. Sabe-se, apenas, que ele não narra da reclusão: as vozes que falam na narrativa por seu intermédio são de personagens que habitam sua memória. Como sua história não possui mais fatores externos de concretude, ele recorre à sua lembrança. A intensa condensação de sentimentos e a exploração de recursos sensoriais no plano artístico pela novela lembram como Sá-Carneiro procura aguçar as percepções dos personagens que se particularizam, variando a atmosfera descrita com luminosidades diferenciadas pela intensidade das emoções expressas pelos seus personagens. Alguns ambientes ganham performances multicoloridas, como no jantar da americana, e, mesmo quando Lúcio visita o amigo recém casado, há uma quebra entre o exterior e o interior da casa de Ricardo, como se um toque mágico suplantasse a atmosfera da rua. Esses arranjos combinatórios são formas de envolver o leitor em uma narrativa que se quer perceptível ao olfato, ao tato, à visão, às sensações, privilegiando a subjetividade descrita como legítima na novela. Tais articulações no desenvolvimento da narrativa propiciam um relato minucioso sobre as características dos personagens, para assim serem admitidas pela imaginação do leitor.

Lúcio coloca-se como narrador e torna-se também uma ponte entre o imaginário, localizado no passado, na experiência com o amigo e o vivido no presente que é desconhecido para os leitores. Sabe-se apenas que ele saiu da reclusão, mas para onde foi, o que faz, ou onde vive são questões postas de lado, pois o objeto de análise é sua vida com o amigo guardada no passado. Nesse ponto, cria-se uma porta capaz de retomar o passado pelas lembranças de Lúcio, que reformula uma nova ponte através

da memória restabelecida, para reviver os sentimentos com os amigos. Despertam-se as sensações anteriores, como na primeira vez em que encontrou Marta ou conheceu Ricardo, com a vantagem de subtrair partes incômodas da narrativa, exaltando ou enfatizando as melhores partes, atenuando os acontecimentos, os dissabores; de qualquer forma, tem-se uma costura dos acontecimentos de dez anos atrás.

Outra análise possível, considerando a ponte como forma de aproximação entre dois pólos – o subjetivo e o objetivo – é a efetuada com os leitores por meio da narração de sua história, que cria, assim, dois ciclos que se encontram: o primeiro seria o presenciado com o amigo Ricardo e o segundo seria definido pela aproximação entre ele e o ouvinte, circunscrevendo a narrativa em dois planos inscritos em um e configurados pela memória de Lúcio.

Sim! Marta foi tua amante, e não foi só tua amante... Mas eu não soube nunca quem eram os seus amantes. Ela é que mo dizia sempre... *Eu é que lhe mostrava sempre!*
 Sim! Sim! Triunfei encontrando-a!... Pois não te lembras já, Lúcio, do martírio da minha vida? Esqueceste-o?... Eu não podia ser amigo de ninguém... não podia experimentar afectos... Tudo em mim ecoava em ternura... eu só adivinhava ternuras... E, em face de quem as presentia, só me vinham desejos de carícias, desejos de posse – para *satisfazer* os meus enternecimentos, sintetizar as minhas amizades...
 (...)
 - Ai, como sofri... como eu sofri!... Dedicavas-se um grande afecto; eu queria vibrar esse teu afecto (...) Ah! mas como *possuir* uma criatura de nosso sexo? (...)
 "Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A.....sim, *criei-A*
 (...) Marta é como fora a minha própria alma
 (...)
 Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se materializasse para te possuir... Ela é só minha! É só minha! Só para ti a procurei... Mas não consinto que nos separe..."¹⁴⁷

Todas as ações de Ricardo são dadas a partir de Lúcio. O narrador torna-se o ponto inicial da intriga e o motivo essencial para Ricardo concluir sua criação, afirmando que era para corresponder a tamanha amizade de Lúcio que ele criou Marta. Os artifícios utilizados por Lúcio para confirmar a suposta veracidade do relato servem antes para ele mesmo entender melhor tais "fatos", e a desgraça que o abateu.

A narrativa apresenta uma lógica própria, singular. Por não haver disposição possível no padrão convencional para se compreender a morte de Ricardo e o desaparecimento de Marta, é possível determinar, como sugestões, algumas já

¹⁴⁷ SÂ-CARNEIRO, A confissão..., p.131-133.

referidas: a forma como Marta é concebida, capaz de manter a esfera artística e aproximar Ricardo de seus amigos; como também a exacerbação dos sentidos, que provoca percepções irreais, por vezes obscuras, enigmáticas e misteriosas, por não se encontrar uma referência no mundo exterior; e a tentativa de assassinato de Marta, que se converte na morte do marido enquanto ela desaparece no ar. Assim, é possível argumentar que o autor português cria um universo sensórioal, permitindo aos seus personagens sua exploração através da percepção e do imaginário, entendido como ponte entre a obra criada e o "outro". Mesmo não mantendo a esfera intermediária, os personagens aproximam-se do ideal desejado e, por um momento, transcendem o convencional.

Quando Marta sai da esfera artística e comunga os anseios de Ricardo e os de seus amigos num plano intermediário, ele não só extrapola o plano subjetivo, mas deixa uma lacuna em aberto, a da arte, que se incorpora no plano das emoções, de impressões que não são explicadas em toda a sua plenitude através do texto escrito, pois são animadas pelo sopro criador do artista. As sensações experimentadas pelos personagens dissipam-se quando há necessidade de transformá-las em palavras. Os sentimentos de medo, prazer, angústia são exacerbados, criando uma atmosfera artificial, como o jantar, já referido, oferecido pela americana. A mulher, além dos atributos da beleza, possui gostos extravagantes: ela afirma pretender demonstrar a voluptuosidade na arte. Segundo ela, não se deve discutir sobre os prazeres sensuais, eles devem ser expressados, pois ninguém sabe fazê-lo resumindo suas sensações de luxúria.

Acho que não devem discutir o papel da voluptuosidade na arte porque, meus amigos, a voluptuosidade é uma arte – e, talvez a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito. (...) Entretanto o que é necessário é saber vibrar esses espasmos, saber *provocá-los*. E eis o que ninguém sabe; eis no que ninguém pensa. Assim para todos os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos húmidos, em carícias repugnantes, viscosas. Ah! Mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria prima, tornasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados.¹⁴⁸

¹⁴⁸ SÁ-CARNEIRO, **A confissão...**, p.66-67.

Um dos temas constantes que aparecem em outras ficções de Sá-Carneiro é a busca do indivíduo por uma arte pessoal, distinta de tudo o que é feito, personagens que englobam em si mundos particulares que envolvem todas as relações pessoais em um projeto de transcendência, seja na arte ou na vida. Na novela *Loucura*, por exemplo, o protagonista novamente é um artista que não se encaixa em um padrão social, prefere a solidão e a companhia de suas esculturas ao convívio social. A trágica história de Raul segue o mesmo esquema da novela *A confissão de Lúcio*. Ela é contada por um amigo. Por ser um depoimento de alguém próximo, a sua tentativa é pactuar com o leitor como sendo um testemunho verídico, e assim desfazer as maledicências sobre a morte do escultor. "Devo assim declarar que estas páginas visam também a desfazer as estúpidas fantasias que se propalaram sobre os motivos que teriam conduzido o jovem artista ao seu ato de desespero." ¹⁴⁹

Raul, amante das esculturas e não das pessoas, se apaixona por Marcela, quando decide ir com o amigo, que narra depois sua história, a uma festa, e casa-se com ela. Como prova de uma amor maior, Raul sugere que ambos se matem para então provar a transcendência do amor. Sua esposa não concorda, considerando tal ato uma insanidade. Assim, certa noite, ele modifica a proposta: sugere lançar vitríolo no rosto da esposa, desfigurando o objeto de adoração e beleza para amá-la de forma plena. A sua explicação possui uma lógica própria e o desejo de quem não quer padrões convencionais determinando seu comportamento.

...Vou te convencer da grandeza sobre-humana do meu amor!...Escuta-me não se ama uma velha...uma criatura enferma...uma criatura disforme...O amor, que devia ser um sentimento todo da alma, é um sentimento só dos sentidos. Ama-se porque é bom amar...esvairmo-nos da derramação de um líquido peganhento...asqueroso...O amor é uma distração (...) Ama-se uma mulher porque ela é linda ...por causa dos seus cabelos, dos seus olhos, da sua boca...de todo o seu corpo...Pode-se amar uma mulher feia pelos seus vícios estonteantes, perversos...Ah! mas ninguém ama um corpo sem fogo, um corpo de carne mole e repugnante; ninguém beija um rosto sem nariz...uns olhos cegos, uns lábios contraídos na críspação de uma ferida mal cicatrizada... (...) Vou despedaçar a obra prima do teu rosto... torná-lo uma cicatriz hedionda (...) E assim, um monstro repelente, continuarei a amar-te... ¹⁵⁰

¹⁴⁹ SÁ-CARNEIRO, *Loucura...*, p. 11.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.66.

Mais do que as estruturas semelhantes, as novelas englobam uma forma de insatisfação dos personagens com o mundo, problematizando o real como modelo. A narrativa questiona as convenções sociais, funda um estilo próprio que supera o ideal e cria uma forma de transcender o plano padrão. Um dos traços importantes utilizados pelo autor é fundir o plano imaginado pelos personagens com a esfera artística, formando a estrutura do romance. Assim, um acaba complementando o outro, mesmo porque é o ideal gestado pelos personagens que viabiliza uma espécie de ruptura, mesmo sendo parcial, com a ordem convencional. Raul não rompe com todos os padrões sociais para criar uma arte à parte como Ricardo. Raul prefere agir de uma forma contundente com sua esposa a fim de modificar a relação de ambos frente aos padrões românticos e sociais, condição que proporcionaria ao escultor um mergulho em sua subjetividade. A ligação entre o processo criador e o imaginado, idealizado pelas ficções apresentadas, abre uma porta para que os personagens percebam à sua volta um mundo singular em que a relação com o sensorial suavize a morte e a loucura, retirando-as do padrão convencional de finitude. Aqui elas são formas de transcendência do cotidiano.

O amor demonstrado de uma forma não padrão é uma porta de elevação para o personagem Raul, que supera o ideal comum de tal sentimento por não estar preso a um objeto de adoração – a mulher – e, sim, à sua alma. A emoção ultrapassa a ordem padrão e inaugura uma forma de desejo que se quer superior, daí o personagem ser considerado um louco. Marcela, sua esposa e musa, após o suicídio do escultor, se casa novamente, ignorando os desejos do artista em superar o contexto convencional. As novelas marcam rupturas com o modelo tradicional de entender o mundo à sua volta, quando os personagens fundam um universo imaginário próprio, para onde convergem a arte e suas inquietações. Trata-se de agrupar um estilo que atenda à necessidade de explicação e às modificações de um mundo próprio concebido na mente do personagem, ou em um ambiente à parte, como na narrativa de Ricardo e Marta. Portanto, o imaginário, em Sá-Cameiro, não serve apenas como uma negação do cotidiano banal, mas para a criação de um mundo ideal, a qual não é posta ao serviço de um final feliz ou objetivo. Os personagens vivem uma angústia incessante provocada pela ruptura entre o mundo ideal, criado na ficção, e o cotidiano, considerado por eles como banal.

O mundo ficcional de Sá-Carneiro é uma porta para regiões exploradas pelos personagens com um aguçamento da capacidade sensorial. Sua investigação está em buscar em seu interior uma forma de convivência ideal. Nas novelas mencionadas, a morte e a loucura são temas recorrentes e não são vistas para os personagens como um fim, e sim como uma forma de ultrapassar a tudo: a rotina, a banalidade e o tédio. Com a morte, em ambas as novelas, o tempo, como afirma o personagem Raul, não tem o poder de agir no corpo, tomando-o envelhecido, e nem no juízo, fazendo o homem perder a razão pela idade. Como afirma o personagem de *A loucura*: "A morte era a recompensa da vida. Os homens que estragam tudo, estragaram também essa recompensa: inventaram a alma, o inferno e o céu."¹⁵¹

Os valores citados são um dos impasses encontrados por Raul, entre o seu desejo de amar sua esposa sem estar preso a convenções, deformando seu o belo rosto. Dessa forma, ele deixaria de lado o padrão social vigente, com seus valores morais e religiosos, pelo alcance do amor em sua plenitude, pois não estaria ligado à beleza da esposa. Em ambas as novelas, os motivos são os mesmos para buscar na arte não só um refúgio, mas uma resposta para sanar os seus anseios – é o processo artístico que consegue sanar as dúvidas e os conflitos permanentes destes personagens, que só ganham um alívio enquanto o mundo criado por eles é mantido à parte. A arte aqui, como na narrativa *O retrato de Dorian Gray*, é a resposta encontrada pelos personagens como forma de continuidade das suas vidas, encurralados pela norma e não se satisfazendo em serem comuns. A solução é a apropriação da esfera artística, que permite a eles criarem um caminho um tanto singular mas possível, por se concentrar dentro da literatura, pintura e escultura.

O caminho escolhido é o mesmo pelos personagens do romance e da novela, porém, tal experimentação com a arte – dando-lhe vida, seja através de sentimentos como no retrato de Dorian, ou na criação de sensações como com a bela americana, ou no conjunto vida-sentimentos-sensações como no caso de Marta – acaba por inaugurar, por um momento, a supremacia da arte. Contudo, uma vez a serviço de sentimentos comuns como, no caso de Dorian, a vaidade, ou de projetos que visam a superação da própria natureza, como no caso de Ricardo, a tentativa de literalmente criar a vida a partir da arte, dá-se o descompasso que não sustenta a permanência da esfera artística

151 SÁ-CARNEIRO, *Loucura...*, p. 64.

dentro de um padrão convencional. Dorian se mata de forma involuntária, assim como Ricardo, enquanto Raul se suicida. O que permanece é a lembrança da esfera artística, como as memórias de Lúcio, ou o quadro com a imagem um belo e doce rapaz pintada por Basil, enquanto Dorian Gray é encontrado com o semblante de velho ao lado da imagem.

Dessa forma, nas novelas *A confissão de Lúcio* e *Loucura*, o escritor português propõe refletir sobre a criação artística: ao mesmo tempo que os personagens afirmam a supremacia da arte, como capaz de anular suas inquietações humanas ao ganhar vida, o autor questiona o alcance da arte frente aos dilemas da sensibilidade moderna, criando personagens incapazes de adaptarem-se ao convencional, e que almejam uma arte capaz de traduzir essências e afetos em imagens e sensações. Essa tensão do personagem-artista com a condição social e com a vida reflete, a partir do enredo das novelas, a batalha do artista com a criação, e as dificuldades enfrentadas pelo princípio criador para manter-se em um conturbado universo social.

5 A EXALTAÇÃO DOS SENTIDOS

Neste capítulo, alguns dos aspectos que nos permitem fazer uma análise comparativa das obras *A confissão de Lúcio* e *O retrato de Dorian Gray* serão evidenciados. O ponto de partida é comparar os personagens de ambas as narrativas de acordo com suas singularidades e aproximações. O segundo ponto a ser discutido é o impasse dos personagens-artistas frente aos padrões sociais, entendido pelos personagens como um plano limitador. A limitação não advém da obra artística mas dela coexistir com a ordem comum, que refreia os ideais dos personagens em viver uma arte própria.

A arte é entendida conforme a necessidade de cada protagonista e varia de acordo com a obra. Ricardo consegue fundar um espaço intermediário para Marta relacionar-se com Lúcio e outros amigos, mas localizado no plano das convenções. O mesmo ocorre com Dorian Gray. Quando a sua imagem começa a demonstrar mudanças ocasionadas pela sua má conduta, a imagem é escondida para que ninguém possa observá-la a não ser ele mesmo, visto que as obras criadas em ambas as novelas não fundam uma nova ordem para o cotidiano dos personagens, pois elas coexistem paralelamente a ele, como no caso de Marta, ou quando Dorian esconde o quadro com receio de que alguém veja o rosto deformado. O terceiro e último ponto a ser discutido é o entrelaçamento da figura feminina com a viabilização de um ideal artístico. Em *A confissão de Lúcio*, Marta desempenha um papel decisivo na criação da obra-prima arquitetada por Ricardo, sendo ela o elo de ligação entre o marido e seus amigos, o elemento que permite que Ricardo vivencie plenamente sua afetividade. Já em *O retrato de Dorian Gray*, esse papel é aparentemente recusado à mulher. Para Dorian Gray e Lorde Henry as mulheres são muito emocionais, enquanto os homens, por serem racionais, são mais próprios para o desenvolvimento intelectual. "...As mulheres são um sexo decorativo. Nunca têm nada a dizer, mas dizem-no com encanto. As mulheres representam o triunfo da matéria sobre a mente, da mesma maneira que os homens representam o triunfo da mente sobre a moralidade."¹⁵² Entretanto, Sibyl Vane ocupa uma posição privilegiada na obra, pois nem sua condição social é limitadora quando ela

WILDE, *O retrato...*, p.59.

vive de forma apaixonada no palco as personagens de Shakespeare, cumprindo um papel importante na narrativa por mostrar a Dorian Gray a arte da representação, tal paixão pela encenação é usada por Dorian para atuar na vida. Como Dorian comenta: "Eu a amava porque você era maravilhosa, porque possuía genialidade, intelecto, porque realizava os sonhos dos grandes poetas, dava forma e substância às sombras da arte."¹⁵³ As palavras de Dorian fazem-nos pensar que Sibyl é diferente das mulheres comentadas por Lorde Henry, e esse dado é importante por indicar a postura

Trata-se, então, de relacionar as personagens dos dois textos, considerando que em *A confissão de Lúcio* a mulher possui autonomia e ousadia em criar uma obra artística. Em *O retrato de Dorian Gray* Sibyl supera o discurso de Lorde Henry e Dorian sobre a incapacidade da mulher, quando dá vida às personagens shakespearianas. Assim, observa-se que há pontos de similitude entre as mulheres da novela e do romance, pela sua expressão artística a fim de aprimorar sentidos ou em inspirar os homens a refinarem os seus. Sibyl pode não servir aos ideais artísticos de Dorian em transformá-la em uma grande estrela, depois de apaixonar-se por ele, mas ela o inspira a viver como ator de si mesmo, utilizando-se da mesma paixão vivida por ela nos palcos para aprimorar suas percepções.

Caso a vida para os protagonistas de *O retrato de Dorian Gray* e *A confissão de Lúcio* fosse um amontoado de experiências comuns a serem vividas, eles apenas contemplariam a grandeza da arte, sem tentar aproximá-la de suas vidas, suas inclinações seriam aquelas que eles identificavam como próprias dos homens comuns entendidas no romance e na novela de maneiras diferentes. Para a sociedade em que vivem Lorde Henry, Basil e Dorian Gray o conceito de civilização aplica-se no entendimento do conceito para os personagens sobre o homem comum: "A sociedade, ao menos a sociedade civilizada, não está preparada para acreditar em qualquer coisa que venha em detrimento dos que são, ao mesmo tempo, ricos e fascinantes. Ela sente, por instinto, que as maneiras são mais importantes que a moralidade, e é de opinião que o alto respeito é de valor bem inferior que a posse de um bom *chef*!"¹⁵⁴

Para Lorde Henry e Dorian o entendimento sobre o homem abrange a concepção social inglesa de que os bons costumes são próprios dos homens de bem, ignorando por

¹⁵³ WILDE, O retrato..., p. 107.

¹⁵⁴ Ibid., p. 171.

um lado seus pecador, porém para os personagens o homem comum não são apenas os homens que não sabem se comportar ou não possuem bens. mas também os senhores de sua própria classe que não buscam o conhecimento.

Para Ricardo, Marta e Lúcio o homem comum é aquele para quem o exercício da imaginação por si só não teria condições de operar com a representação artística a ponto de insuflar-lhe vida - como acontece com a incorporação dos crimes e "pecados" pelo retrato de Dorian e a materialização de Marta, que é, na origem, de acordo com o suposto testemunho de Ricardo, um produto artístico, uma ficção. Graças a essa crença compartilhada pelos personagens dos dois livros, cada um a sua maneira estabelece como principal objetivo transformar a vida em arte.

Dorian e Ricardo buscam aprofundar as singularidades de suas personalidades, o que os coloca em sintonia com a sua própria subjetividade, e com a vontade ilimitada de explorar os seus sentidos e neles descobrir respostas para suas angústias e tormentos, que, em ambos os casos, têm no tédio sua origem. Em *A. confissão de Lúcio* esse tormento se revela através da angústia existencial de Ricardo, que necessita ser "outro" para viver, e, em *O retrato de Dorian Gray*, através do medo de Dorian de envelhecer como um homem comum, sem refinar seus sentidos. Como se pode notar pelo que aqui vem sendo dito, as obras permitem que se façam aproximações entre elas, dado, principalmente, o ponto de partida que tem em comum, que é a crença compartilhada pelos personagens de que a arte é superior à vida. Essa é uma característica importante, entre outras coisas, porque é ela que os distingue do homem comum, aquele que não procura e refinamento de seus sentidos, próprio dos homens sensíveis. Entretanto, é preciso lembrar que os caminhos que cada autor assume para trabalhar a questão da arte são diferentes, por isso, apesar de os romances permitirem tais aproximações, eles se distinguem no que diz respeito ao tratamento dado ao tema. Assim, procuramos evidenciar a proximidade de perspectiva dos dois personagens, com o intuito de observar que não se trata de personagens que compreendem a relação vida-arte da mesma maneira. Ricardo, assumindo-se artista, preocupa-se em produzir uma obra-prima. O resultado dessa preocupação é a criação de Marta em toda sua materialidade. Dorian, por sua vez, considera-se um artista de si mesmo, e restringe sua atuação ao comportamento, "momentos houve em que ele olhara a maldade como um

simples modo de poder realizar sua concepção do belo."¹⁵⁵; ou ainda como Lorde Henry bem o define: "Muito me alegra que você jamais tenha realizado qualquer coisa, que jamais tenha esculpido uma estátua, pintado um quadro, produzido qualquer coisa exterior a você mesmo! Sua arte é a própria vida."¹⁵⁶ Em certa medida, Dorian acaba sendo o tipo de falso artista que Ricardo condena, aproximando-se da figura de Gervásio Vila-Nova, que, como descreve Lúcio, "...partia do princípio de que o artista não se revelava pelas suas obras, mas sim, unicamente, pela sua personalidade. Queria dizer: ao escultor, no fundo, pouco importava a obra de um artista. Exigia-lhe porém que fosse interessante, genial, no seu aspecto físico, na sua maneira de ser - no seu modo exterior, numa palavra."¹⁵⁷ Assim, nessa perspectiva comparativa, Basil estaria mais próximo de Ricardo, por ser um artista que elabora e cria algo. Guardadas, obviamente, as diferenças, pois Basil nem tem consciência de que o quadro de Dorian guarda sua alma, enquanto Ricardo não apenas sabe que Marta é uma criação, como a considera a prova de seu triunfo como artista.

Refutando o cotidiano, Ricardo e Dorian elaboram em suas criações um ideal perseguido, de forma diferenciada pela arte, e que pode ser ampliado pela imaginação dos personagens e aproximado de suas experiências: em Dorian Gray o ideal perseguido é o conhecimento sem nunca envelhecer, quem proporciona a garantia da longevidade é o quadro pintado por Basil, que detém a ação temporal por guardar a consciência de Dorian e assim preservar seu aspecto físico; Ricardo é capaz de criar Marta e tirá-la da esfera artística para viver entre ele e os amigos.

Assim, a elaboração dos personagens pelos autores e a consequente criação de espaços por Ricardo e por Dorian revelam a arte como resistência ao cotidiano, como uma forma contrariar o padrão social, o comum, e isso se manifesta tanto no fenômeno de envelhecimento do quadro em vez de Dorian, quanto na concepção de Marta por Ricardo. Em outras palavras, a obra criada por Basil, que proporciona a Dorian a longevidade, e a criação de Marta por Ricardo, respeitando as particularidades de cada personagem, elabora visões singulares concebidas inicialmente na esfera da imaginação e posteriormente - por Ricardo pela literatura e por Basil pela pintura - a fim de

¹⁵⁵ WILDE, O retrato..., p. 176.

¹⁵⁶ Ibid., p. 258.

¹⁵⁷ SÁ-CARNEIRO, A confissão..., p. 68.

reclamar uma identidade que se afirme acima de um cotidiano considerado medíocre pelos personagens.

Em um primeiro momento, a arte funciona para os personagens como um escape, frente a um mundo preocupado com o pensamento científico. No primeiro capítulo da dissertação observou-se como a lógica binária prevalece como diretriz do pensamento humano até o final do século XIX, até que o método científico entra em crise e, por conseguinte, a subjetividade resgatada pela arte propõe caminhos múltiplos, como o imaginário e a criação de novos símbolos, como alternativa a uma concepção de mundo pautada na crença em uma verdade objetiva. A resistência a uma lógica binária é entendida nas obras *A confissão de Lúcio* e *O retrato de Dorian Gray* pela não aceitação dos personagens a uma verdade como forma absoluta da expressão, por isso eles superam em parte o cotidiano comum, concebendo um universo próprio para a realização de seus desejos, localizado na esfera artística. Se observarmos a trajetória de Ricardo veremos que a impressão de não ser ele mesmo o impulsiona na tentativa de viver e de ser 'outro'¹, cindindo sua identidade em várias, conforme se dá a aproximação entre Marta e seus amigos. Ele imagina-se e sente-se outro, vivendo segundo outro. Marta é a intermediação concebida no espaço literário que se materializa para aproximar Ricardo dos amigos. No que diz respeito a *Dorian Gray*, dá-se uma ampliação de seus sentidos a partir das influências de Basil e de Lorde Henry, já referidas no capítulo três, que servem a um depuramento de si mesmo. O resultado é que Dorian torna-se ator no grande palco da vida. As ações iniciais dos personagens para viver segundo a arte sugerem uma expansão da subjetividade, um dos suportes teóricos utilizado na dissertação para falar acerca da subjetividade foi o livro *O imaginário* de Gilbert Durand, que discute o pensamento ocidental pautado no racionalismo frente ao imaginário. Segundo o autor, no ocidente as imagens e o imaginário são postos de lado pela herança religiosa, com a proibição aos fiéis de criar imagens, e socrática, em busca de uma verdade absoluta. O imaginário representado pelas obras de Lúcio e Basil próprio para atender a necessidade dos personagens - Dorian em não envelhecer e Ricardo em aproximar-se de seus amigos - elas não são entendidas como possíveis de serem agrupadas em falsas ou verdadeiras, elas são parte de um imaginário concebido na narrativa que origina novos símbolos, capaz de orientar a leitura da obra, dando respostas plausíveis aos leitores para as ações que nelas ocorrem: Ricardo cria uma esfera intermediária e concebe Marta para aproximá-lo inicialmente de Lúcio e depois de

outros amigos, e o quadro de Dorian Gray detém a idade do personagem e seus crimes no semblante da pintura.

Os protagonistas de *O retrato de Dorian Gray* e *A confissão de Lúcio* procuram uma expressão nova de arte, um caminho singular para desenvolver sua individualidade de maneira distinta do homem comum, livre, portanto, das constrictões impostas pelos valores coletivos. Cada autor ao seu modo propõe reflexões literárias sobre a representação da identidade de seus personagens. No romance de Oscar Wilde, Dorian Gray é influenciado pela leitura do livro *Às avessas*. Através dessa influência e pela morte de Dorian, Wilde acaba por questionar a arte engajada, que está sempre ao serviço de uma causa, seja ela ideológica, religiosa ou moral; e a falta de ética na sociedade, por isso a cada mudança na imagem do quadro constata-se que a arte não pode ser aplicada a vida. Pois a arte não deve se submeter a qualquer constrictão promovida por modelos alheios aos modelos artísticos, o que não quer dizer que o ser humano não seja levado a refletir sobre suas escolhas a partir de seu contato com a obra de arte.

Em Sá-Carneiro a ética discutida por Wilde ganha novos contornos, a arte passa a ser discutida como uma tentativa de transcender o cotidiano. A procura dos personagens, da novela *A confissão de Lúcio*, está em instaurar uma arte sensorial, perceptível aos cinco sentidos, reelegendo uma esfera capaz de envolver outros personagens e com eles interagir, por isso ela necessita ser materializada para cumprir esse ideal.

Entendemos em nossa leitura que a inquietação própria do homem na modernidade leva os personagens de *A confissão de Lúcio* e *O retrato de Dorian Gray* a buscar em suas criações artísticas o desenvolvimento de suas percepções pela arte. Da mesma forma, os autores Wilde e Sá-Carneiro problematizam o pensamento científico ao privilegiarem a subjetividade em suas obras: em Ricardo, Lúcio e Marta com a expressão livre adquirida pela arte; em Dorian Gray com a representação da decadência moral do homem.

Os personagens em ambas as narrativas condenam o comum, o medíocre, eles advogam o emprego de recursos artísticos e originais para conceder vida ao objeto artístico. O comportamento dos personagens em busca de refúgio para suas angústias na arte, além de caracterizar o choque do indivíduo moderno diante da sociedade, que expande-se politicamente e comercialmente, preocupada com o coletivo e não com o

individual, funciona como motivação para Dorian e Ricardo buscarem na arte elementos significativos que modifiquem suas vidas. A representação dos personagens em ambas as narrativas condizem com as características enunciadas no primeiro capítulo, tais como a formação do sujeito moderno: um indivíduo solitário e entediado com as novidades advindas do progresso - a civilização -, que assume em seu ser as características contraditórias da modernidade. De um lado, o conhecimento acerca do mundo proporciona o desenvolvimento das capacidades intelectuais do indivíduo e, de outro, aumenta a sua insatisfação. A busca do prazer e do conhecimento desloca a responsabilidade das ações do homem acerca do bem e do mal para si mesmo, o refinamento do indivíduo nas grandes capitais pode andar lado a lado com sua degradação, como no exemplo da personagem Dorian Gray, dado que um maior desenvolvimento da capacidade estética de Dorian e Lorde Henry os leva a uma insatisfação com a banalidade da vida. Esse comportamento na personagem Dorian Gray e no indivíduo moderno está compatibilizado com o desenvolvimento do progresso, seja das cidades, da moda e da tecnologia; no mais essas novidades contribuem para despontar uma nova concepção do homem acerca de sua identidade.

Os personagens de *A confissão de Lúcio* pouco falam acerca do desenvolvimento das cidade mas em uma das poucas descrições da cidade de Paris, Ricardo afirma a Lúcio que ele sente medo dos grandes prédios e dos espaços vazios criados pelos arcos.

Mas não são estes só os meus medos. Tenho muitos outros. Por exemplo: o horror dos arcos - de alguns arcos triunfais e, sobretudo, de alguns velhos arcos de rua. Não propriamente dos arcos - antes do espaço aéreo que eles enquadram. (...) Quando era pequeno (ora, ainda hoje!) apavoravam-me as ogivas das catedrais, as abóbodas, as sombras de altas colunas, os obeliscos, as grandes escadarias de mármore...¹⁵⁸

A estrutura arquitetônica aqui descrita por Ricardo a partir de seus efeitos sobre a sensibilidade humana, cede lugar, no romance *O Retrato de Dorian Gray*, à estrutura social decadente, que atrai a atenção do protagonista, levando-o a uma reflexão análoga à de Ricardo. Dorian faz um longo discurso observando os trabalhadores das

¹⁵⁸ SÁ-CARNEIRO, *A confissão...*, p. 81.

redondezas de Covent Garden, ponderando sobre como a sociedade transformou o indivíduo em trabalhador incansável para operar as estruturas de grandes fábricas. Essa percepção da perda da individualidade no contexto moderno angustia os personagens da novela e do romance, pois tanto Ricardo como Dorian não querem ser partes indistintas dessa massa que povoa a cidade, daí esse medo que os leva à busca obstinada na arte pela identidade pessoal. Essas breves observações são para destacar como ao mesmo tempo que os personagens elevam suas percepções eles observam ao redor o embrutecimento dos sentidos, num processo que pode ser percebido em vários níveis: nas convenções e nos valores sociais, como Lorde Henry afirma: " A coragem desapareceu desta raça, e, talvez, jamais tenha existido em nós. O terror da sociedade, base de toda moralidade, o terror de Deus, segredo da religião...são estas as duas coisas que nos governam."¹⁵⁹; no comportamento coletivo, quando Dorian observa os vários trabalhadores agrupando-se conforme suas funções perto de Covent Garden. O efeito disso que os protagonistas das duas obras identificam como a marca do homem comum sobre sua sensibilidade pode ser exemplificado pelo trecho seguinte, quando Ricardo comenta com Lúcio acerca das dançarinas inglesas: "Não lhes sei atribuir uma vida - um amante, um passado; certos hábitos, certas maneiras de ser. Não as posso destringir do seu conjunto: daí, o meu pavor."¹⁶⁰

Diante dessas considerações, observa-se que Dorian e Ricardo a partir da criação artística relacionam-se com outros personagens, uma forma de distinguir-se do homem comum. Porém a esfera artística criada para transcender o banal, o rotineiro, torna-se, para Ricardo, por causa das reclamações de Lúcio acerca das traições de Marta, tão angustiante quanto o padrão convencional. Para Dorian, a grandeza e a degradação entendidas por ele como arte, transformam o ideal de vida em pesadelo. Entretanto, apesar do fracasso que marca as experiências desses dois artistas, pelo menos em parte, os personagens desvelam um universo de superação do mundo compreendido por eles como convencional, e a descrição do mundo objetivo torna-se insuficiente para compreender a atividade criadora que eles despertam ao viver a arte.

¹⁵⁹ WILDE, **O retrato...**, p. 24.

¹⁶⁰ SÁ-CARNEIRO, **A confissão...**, p. 80.

5.1 APROXIMAÇÕES E SINGULARIDADES

Os personagens principais do romance *O retrato de Dorian Gray*, apresentados no capítulo dedicado a análise do romance, são Basil Hallward, Lorde Henry Wotton, Sibyl Vane e o protagonista Dorian Gray, esses personagens apresentam características diferenciadas, mas como observou-se a busca da arte seja na pintura, na vida, ou na atuação os aproxima. Considerando essa aproximação com a arte e o desejo de aprimorar as percepções pela arte, a novela *A confissão de Lúcio* também possui personagens que possuem como objetivo comum o refinamento dos sentidos, assim indicamos Lúcio Vaz, Gervásio Vila-Nova, Ricardo de Loureiro e Marta. Dessa forma pretendemos comparar os personagens do romance com os da novela, descrevendo algumas singularidades e afinidades entre ambos.

Gervásio Vila-Nova é um dos primeiros personagens a ser apresentado ao leitor por Lúcio. A sua descrição por Lúcio é a de um artista falido em seus intentos pois acredita que a arte devia ser revelada na personalidade. Um homem estranho na maneira de se vestir sempre com um fato preto.

Aquela criatura não se nos gravava na memória pelos seus traços fisionômicos, mas sim pelo seu estranho perfil. (...) a sua silhueta à primeira vista parecesse não se dever salientar notavelmente: pois o fato era negro - apenas de um talhe um pouco exagerado -, os cabelos não escandalosos, ainda que longos; e o chapéu, um bonet de fazenda - esquisito, era certo -, mas que em todo o caso muitos artistas usavam, quase idêntico. (...) Todo ele encantava as mulheres. (...) Mas esse olhar, no fundo, era mais o que as mulheres lançam a uma criatura do seu sexo, formosíssima e luxuosa, cheia de pedrarias...¹⁶¹

São por essas características e pelas esculturas de Gervásio não possuírem um valor artístico que Lúcio considera Gervásio um artista falido, ele não cria nenhuma obra artística significativa e se apropria de uma postura intelectual que ele não possui. Esse comportamento -u- erficial é que Lúcio condena em Gervásio e em outros supostos artistas que eles encontram, ao tomar chá com a bela americana. Lúcio diz: "Ah! Como Gervásio tinha razão, como eu no fundo abominava essa gente - os *artistas*. Isto é, os

¹⁶¹ SÁ-CARNEIRO, A confissão..., p. 63-64.

falsos artista cuja obra se encerra nas suas atitudes; que falam petulantemente, que se mostram complicados de sentidos e apetites, artificiais, irritantes, intoleráveis. Enfim, que são os exploradores da arte apenas no que ela tem de falso e de exterior."¹⁶² O comportamento de Gervásio aproxima-se do comportamento de Lorde Henry e de Dorian, na maneira como concebem a arte, para ambos a vida deve ser moldada pelo conhecimento e desenvolvimento de um comportamento superior, ligado ao depuramento das sensações, sem considerar se a sensação a ser alcançada vai contra os princípios da moral e bons costumes. Na descrição feita de Gervásio Lúcio não aponta a concepção ou os esforços utilizados por Gervásio para aprimorar seu comportamento, e nesse sentido, o personagem difere de Lord Henry, que utiliza o método das ciências naturais para observar o seu comportamento e do indivíduo em geral, e Dorian Gray. Partindo dessa consideração é que eles formulam a definição de um novo hedonista, conhecedor do mundo e de suas experiências. Cabe dizer, que na verdade. Lorde Henry após conhecer Dorian utiliza sua influência junto ao rapaz para deflagrar e assim observar nele as reações frente a situações limites. Mesmo quando Dorian se envolve com Sibyl, Lorde Wotton olha a situação como se a tivesse criado especialmente para observar o comportamento do jovem. Como Lorde Henry Wotton afirma: "Claro, ele tentaria ser para Dorian Gray aquilo que, sem o saber, o garoto era para o pintor que modelara o maravilhoso retrato. Procuraria dominá-lo - e já o dominava, de fato, parcialmente. Faria, daquele espírito maravilhoso, sua propriedade."¹⁶³

No romance a relação de apoderar-se do outro, está ligada a influência exercida na relação entre, Dorian Gray e Basil Hallward, Lorde Henry Wotton e Dorian Gray e Sybil Vane e Dorian Gray, essas relação são um dos pontos de conflito encontrados no romance, Basil adora Dorian que marca e modifica sua arte e esse por sua vez entrega-se a amizade com Lorde Henry, modificando seu comportamento. Na novelas as relações entre Ricardo e Marta e Marta e Lúcio não são consideradas influências capazes de descaracterizar a personalidade dos personagens como ocorre no romance.

Gervásio é um personagem importante por ser ele que apresenta Ricardo e Lúcio, mas logo depois do jantar oferecido na casa da americana, ele retorna a Portugal,

¹⁶² SÁ-CARNEIRO, A confissão..., p. 69.

¹⁶³ WILDE, O retrato... ,p. 46-47.

e nada mais sabe-se dele. Ricardo e Lúcio acabam por estreitar suas relações, e na impossibilidade de sentir afetos verdadeiros com os amigos homens, Ricardo cria Marta, mas mesmo sendo uma criação do artista ela não é subjugada a ele. Ela passeia, visita os seus amigos com o intento de aproximá-los, assim ela serve ao ideal de Ricardo, mas não como uma experiência a ser observada como Lorde Henry faz com Dorian. Essa característica é tão marcante em Lorde Henry que até mesmo Basil não escapa de sua mordaz análise comportamental: "E Basil? Sob o ponto de vista psicológico, como era interessante! A nova maneira de arte, o novo modo de olhar a vida, insinuados, tão estranho, pela mera presença visível de alguém que, de tudo isso, não tinha consciência ,.." ¹⁶⁴

Basil acaba aproximando-se de Ricardo e Lúcio por ser no romance o personagem que elabora o objeto até transformá-lo em obra artística, por isso ganhou um prêmio singelo com um de seus quadros. Ricardo e Lúcio também elaboram o objeto - as palavras - até tornar arte - literatura -, mas é Ricardo que supera essa primeira instância e consegue criar e autonomizar Marta da esfera artística. Basil também cria uma obra bastante singular ao pintar o retrato de Dorian, porém ele nem desconfia que sua pintura pode separar a alma de Dorian do corpo, e assim auxiliar o jovem em suas intenções de desenvolver a mente e degradar o corpo. Lúcio porém aproxima-se mais de Basil do que Ricardo, pelos gostos simples pelo desprezo aos artistas artificiais e superficiais, que desejam honra e glória, porém, nada o fazem para merecê-lo.

5.2 OS IMPASSES DA ARTE

A análise e a comparação entre os personagens da novela *A. confissão de Lúcio* e o romance *O retrato de Dorian Gray* apontam para a necessidade de examinar mais de perto a escolha desses personagens em considerarem a si mesmos como refúgio para suas angústias. Nesse sentido, quase todos os personagens das duas narrativas são representativos, mas com nuances diferentes, embora nos interesse a tríade da novela

¹⁶⁴ WILDE, *O retrato...*, p. 46.

formada por Ricardo, Marta e Lúcio e a tríade do romance constituída por Basil, Lorde Henry e Dorian Gray, já que esses personagens pensam em utilizar a arte como forma de expansão de suas percepções.

Ricardo e Dorian Gray parecem, cada um a sua maneira, substituir os anseios comuns por uma arte potencialmente modificada pela visão própria dos personagens acerca do ideal de vida que almejam para si, cultivando segredos e enigmas sobre uma série de elementos, como os crimes de Dorian e a criação de Marta. Lorde Henry na narrativa nem desconfia que fora Dorian o assassino de Basil, e esse por sua vez nem desconfia que a cândida figura de Dorian havia cometido tantos pecados, até olhar a imagem do rapaz deformada no quadro.

Existem alguns segredos também na novela *A confissão de Lúcio*. Ricardo só confessa a Lúcio que Marta é uma criação concebida ficcionalmente. quando Lúcio diz a Ricardo que não suporta as traições de Marta - " ... ao posuí-la, eu tinha a sensação monstruosa de possuir também o corpo masculino desse amante."¹⁶⁵ Somente com o desabafo de Lúcio é que Ricardo cria coragem para revelar ao amigo que ele a concebeu para aproximar-se de Lúcio, mas acabou permitindo que Marta fosse amante de outros amigos, que Lúcio tenta adivinhar quem sejam: "Luis de Monforte, Narciso de Amaral, Raul Vilar... todos, enfim, todos..."¹⁶⁶

Ricardo, ao guardar segredo de todos sobre como Marta foi concebida, aproxima-se de Dorian Gray, que esconde de todos a imagem do quadro, porém eles não escondem que escolheram a arte como um caminho possível para refinar seus sentidos; o primeiro, criando uma identidade múltipla ao se relacionar afetiva e sexualmente com os amigos através de Marta, e o segundo por não envelhecer apesar de abusar dos vícios em suas experiências em busca do prazer. Esses são um dos motivos para apontar a arte como força de resistência ao racionalismo. Dorian e Ricardo são capazes de conceber um mundo em seu ideário, assim a grande arte, compreendida segundo as necessidades das personagens, possibilitaria a criação de elementos que os singularizassem dos demais - no romance o retrato seria a consciência de Dorian, e, na novela, Marta guardaria em si as sensações vividas com os amantes para compartilhar os afetos deles com Ricardo - afim de atender as suas necessidades.

¹⁶⁵ SÁ-CARNEIRO, A confissão..., p. 118.

¹⁶⁶ Ibid., p. 124

Passo agora a apontar para algumas diferenças entre Dorian e Ricardo: a primeira, a moral discutida na obra *O retrato de Dorian Gray*, leva-nos a considerar que a arte, entendida pelos personagens Dorian Gray e Lorde Henry como superação da experiência social comum e das convenções morais, não se coaduna com a vida. Querer aplicar os artifícios empregados na obra de arte, como Dorian o fez à medida que deseja ser como des Esseintes - personagem de Huysmans -, implica um descompasso como o observado no desfecho da narrativa, quando ele tenta destruir a imagem no quadro e suicida-se involuntariamente.

Enquanto na novela *A confissão de Lúcio* as convenções que Ricardo resiste em aceitar não estão ligadas aos valores morais ou éticos, e sim ao desenvolvimento do indivíduo moderno em nome do progresso.

Dentre as alternativa para as diferenças expostas entre o romance e a novela, aponto para o fato dos livros terem sido escritos em épocas diferentes. *O retrato de Dorian Gray* teve sua primeira publicação em 1891, momento de efervescência científica. Momento em que o progresso encanta alguns estudiosos com as notícias dos avanços econômicos, políticos e sociais, enquanto há uma camada de pessoas que trabalham sem descanso para as engrenagens do progresso não pararem. A massa de operários que trabalha nas novas áreas de produção, advindas com o desenvolvimento do processo industrial, são a base para o novo tipo de homem comum, criticado pelos personagens por ter uma origem diversa da deles, e por não possuir uma identidade.

Lorde Henry, Basil e Dorian Gray são personagens conservadores que defendem valores aristocráticos e assumem posturas diferentes frente a essas transformações sociais: o personagem Basil Hallward preocupa-se mais com o conhecimento artístico do que com as transformações sociais, e prefere o recolhimento de seu estúdio aos jantares sociais, nas raras vezes que sai e para encontrar-se com Dorian e Lorde Wotton; a personagem mais informada sobre as transformações sociais é Lorde Henry Wotton, observa-se ao longo do romance, como ele cita a psicologia, o Darwinismo para falar acerca do desenvolvimento da civilização. São essas ideias de Lorde Henry que influenciam Dorian e o fazem, de certa forma, um aprendiz intelectual de Lorde Wotton, seus conselhos a Dorian depuram o jovem em seus gostos, na maneira de vestir-se e em outras características. Lorde Henry Wotton molda o rapaz consciente de sua atitude, direcionando Dorian ao prazer da descoberta das sensações. Lorde Henry observa Dorian como o cientista o faz com o objeto científico, ele investiga

os gestos do rapaz após suas palavras, como se soubesse que naquele jovem de olhar cândido a animalidade procurava seu espaço para dar vazão aos desejos torpes. Assim ele afirma:

Existem doenças tão estranhas por que temos que passar se desejamos compreender-lhes a natureza. Mas, mesmo assim, que grande recompensa recebemos! E como o mundo se nos torna maravilhoso! Observar a lógica, curiosa e difícil, da paixão, a vida do intelecto, emocional, colorida...observar onde se encontram, onde se separam, em que ponto entram em uníssono, e em que ponto entram em discórdia... há um certo deleite nisso! E não importa a que custo! Ninguém paga um preço exorbitante por uma sensação.

(...) Em boa parte, o garoto fora a própria criação. Fizera-o prematuro, o que era uma façanha. As pessoas comuns costumavam esperar para que a vida lhes exibisse os próprios segredos; para a minoria, porém, para os eleitos, os mistérios da vida eram revelados antes mesmo que o véu fosse afastado, e feito, muitas vezes, da arte, em especial da literatura, que lida, direto, com a paixão e o intelecto. Vez que outra, porém, uma personalidade complexa vinha torná-lo o lugar, e pressupor que o ofício da arte era, na verdade, a seu modo, uma verdadeira obra de arte, já que a vida mesma possui obras-primas elaboradas, assim como a poesia as possui, a escultura, a pintura.¹⁶¹

Basil preserva na imagem pintada a doçura de Dorian, enquanto Lorde Wotton é o grande mentor intelectual do jovem, como ele afirma: "Claro estava, para ele, que o método experimental era o único método capaz de nos conduzir a uma análise científica das paixões. E Dorian Gray era, com certeza, um objeto sob medida, que parecia prometer resultados fecundos, frutíferos."¹⁶⁸ Dessa forma, percebemos que apesar de Dorian não contar a ninguém sobre seus crimes, o grande mentor de Dorian é Lorde Henry, que observa as escolhas do jovem e o influencia, com suas palavras e até mesmo com o empréstimo do livro *Às avessas*. Sob o impacto da péssima atuação de Sibyl e depois de sua morte, Lorde Wotton lembra a Dorian Gray que seu amor fora pela paixão demonstrada pela atriz nos palcos, dessa forma após a leitura do livro simbolista, ele deseja ser como dês Esseintes e prefere ser um ator, assim como Sibyl, mas fora dos palcos teatrais. A vida é transformada em um cenário para ele viver suas paixões, sejam elas elevadas ou animalizadas, o importante é aguçar as percepções sensoriais pela dor ou pelo prazer. Soma-se a isso o fato de Dorian Gray, não só criar para si uma arte própria e singular com base na personagem de Huysmans, mas também se tornar produto da criação e do desejo de Basil e Lorde Wotton. Para Hallward é necessário

¹⁶¹ WILDE, O retrato..., p. 71- 72.

¹⁶⁸ Ibid., p. 73

Dorian permanecer imaculado das paixões corruptas, ele deve ser a imagem perfeita, pois ele é o modelo e a inspiração para as obras a serem pintadas por Basil, mas para Lorde Henry o ideal é desenvolver no jovem uma autoconsciência de sua beleza e, instilar a vaidade, o egoísmo, o prazer corruptor, para observá-lo. Apesar de Dorian Gray estar ligado aos outros personagens pelas influências recebidas, ele possui autonomia de influenciar outros jovens em suas ações e possui independência de elaborar sua conduta para experienciar diversas sensações; enquanto a autonomia de Marta está intimamente ligada aos desejos de Ricardo. Assim Marta não é capaz de criar um espaço diferente daquele ordenado pelo marido, ela deve se relacionar com Lúcio e outros amigos para o marido sentir afetos verdadeiros no contato íntimo com a esposa.

Na novela *.4 confissão de Lúcio* muitas das teorias que tentavam firmar-se na época em que Oscar Wilde escreveu o romance estão consolidadas e formam a base da sociedade no início de 1914, época que Mário de Sá-Carneiro publica essa novela. Apesar da sua relação com o movimento modernista, Sá-Carneiro na escrita da novela *A confissão de Lúcio* utiliza elementos possíveis de ligá-lo à estética simbolista, já referida no primeiro e no terceiro capítulos. Assim, a preocupação dos personagens na novela não é mais com valores éticos ou morais, mas com a contradição que a vida do homem assume diante da ótica racionalista e do progresso na sociedade. Por isso os elementos elaborados na arte pelos personagens nas duas obras têm o objetivo de aplacar o tédio e a solidão, retirando-os da vida comum, do padrão convencional. Como Lúcio afirma: "Entre a multidão cosmopolita, criava-me alguém sem pátria, sem amarras, sem raízes em todo o mundo. " Ah! Que venturoso eu fora se não tivesse nascido em parte nenhuma e entretanto existisse,... lembrei-me muita vez estranhamente, nos meus passeios solitários pelos bulevares, pelas avenidas, pelas grandes praças..."¹⁶⁹

As questões religiosas acerca do pecado, ou os valores éticos sociais tratados em *O retrato de Dorian Gray* -cedem espaço na *Confissão de Lúcio* à formação do indivíduo frente à coletividade. O indivíduo, ao mesmo tempo que precisa decidir seu papel nessa nova sociedade, recebe a responsabilidade de suas ações em suas mãos, a suposta felicidade não está mais ligada a uma figura divina, e sim às suas atitudes. Por isso, Ricardo e Lúcio como artistas que observam essas transformações sociais e delas participam, escolhem a arte como possibilidade de criar uma esfera à margem dos

¹⁶⁹ SÁ-CARNEIRO, *A confissão...*, p. 124.

valores convencionais. Ricardo, assim como Dorian e Lorde Henry, acredita na literatura como influência, a diferença entre eles é que Dorian não cria um objeto artístico, ele tenta aplicar a arte na vida. enquanto Ricardo é um escritor e elabora o objeto artístico. Sendo possível a Marta sair da esfera artística e ligar-se à alma de Ricardo e permanecer no espaço intermediário entre a arte e o cotidiano, para mantê-la e aproximá-la de seus amigos, por estar ligada a existência de Ricardo ao tentar matá-la ele comete um suicídio involuntário. Como ele procura explicar para Lúcio: "... Achei-A ...sim, criei-A ... Ela é só minha, entendes?, é só minha! Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos."¹⁷⁰

A grande obra de arte criada por Lúcio é capaz de circular entre seus amigos e aproximá-los, mas os desejos desencontrados deles, principalmente de Lúcio, que sente asco quando a possui, por sentir em seu corpo outros amantes cria o impasse - como referido no capítulo três Marta é a ponte possível entre Ricardo e os amigos, mas são individualidades contrárias, que possuem como reclamação comum o tédio e a solidão, mas essa sentimento em comum não significa para eles compartilhar como solução a encontrada por Ricardo, esse é o ponto de constante conflito na novela que desencadeia a vontade de Ricardo em acabar com Marta. O desejo de Ricardo em compartilhar um espaço com os amigos vai além da troca de afetos, ele deseja ser outro, sentir-se outro, possuir diversas individualidades, assim sendo, ao possuírem Marta seus amigos poderiam sentir outras individualidades, e assim compartilhar com Ricardo a multiplicidade de ser vários, mas o egoísmo como no exemplo de Lúcio, que não suporta as traições de Marta, frustra essa perspectiva. Em *O retrato de Dorian Gray*, o protagonista não suporta mais o peso de seus erros, sua atuação chega ao fim quando a morte de Basil começa a incomodar seu sono e o irmão de Sibyl começa a persegui-lo em busca de vingança. Dorian culpa a imagem e tenta destruí-la como se pudesse apagar toda uma vida de erros e pecados, ao apunhalar a imagem ele comete também um suicídio involuntário.

Percebemos que a tentativa dos personagens em refugiarem-se em uma arte criada conforme seus princípios não é possível pelo embate que os personagens travam com o padrão convencional. Na verdade, mesmo envolvidos pelas suas criações, eles

¹ "" SÁ-CARNEIRO, *A confissão....* p.131-132.

nunca deixam de viver no plano padrão, podem criar subterfúgios para afastar o que eles acreditam ser incomodo, mas não conseguem reivindicar na arte a vida que eles desejam como ideal. Porém, por um tempo eles deixam de ser homens comuns, seu destino toma-se glorioso por pertencer a uma esfera considerada por eles como superior, chamada por eles arte.

5.3 SERVINDO À ARTE

Neste terceiro tópico pretendemos analisar a importância da mulher na obra *A confissão de Lúcio* e em *O retrato de Dorian Gray*. Para a novela do escritor português a figura da mulher é o que torna possível a aproximação entre Ricardo e seus amigos. Então ela torna-se o ponto intermediário entre o sujeito - personagens - e a obra, ela não é apenas uma musa inspiradora, ela também formula e cria a arte, basta atentar para a estrangeira que aparece na novela, e demonstra que a voluptuosidade é arte. Alguns pontos mencionados foram bastante explorados na discussão do capítulo em que tratamos da novela. Por isso queremos enfatizar o entrelaçamento da figura feminina nas obras como tendo papel crucial na formulação dos personagens sobre a arte.

A figura da mulher em *O retrato de Dorian Gray*, varia entre as mulheres comuns, que entregam-se as emoções - Lorde Henry e Dorian desprezam a mulher frágil e vulnerável frente aos sentimentos, emotiva e nada racional, levada aos destemperos próprios da paixão ou da fé religiosa - e as atrizes, mulheres interessantes. Por isso, Sibyl Vane é importante como ponto comparativo no romance por ser atriz, e, assim, diferente das mulheres que não se dedicam a arte e por isso são chamadas de comuns. Lorde Henry fala sobre a diferença entre as mulheres comuns e as atrizes:

As mulheres comuns não costumam tecer à nossa imaginação, pois estão limitadas ao próprio século. Não há magia que as transfigure. É fácil conhecer-lhes as mentes, basta olharmos para os chapéus que usam. Sempre conseguimos desvendá-los, em nenhum deles há mistério. Pela manhã, passeiam no Parque, à tarde, conversam em reuniões de chá. Trazem aquele sorriso estereotipado, e os modos da moda. São muito óbvias. Mas uma atriz! As atrizes são muito diferentes!¹⁷¹

¹⁷¹ WILDE, *O retrato...* .p.64.

Quando Dorian Gray rompe com ela é justamente por não mais acreditar que ela possa superar sua paixão por ele e voltar a representar no palco de forma real, então, em um primeiro momento, observa-se que ela, pela representação, alcança os ideais perseguidos pelo jovem, mas quando ela entrega-se ao sentimento da paixão, é considerada por Dorian como uma atriz medíocre. Os sentimentos sem a contida racionalização são considerados por Lorde Henry e Dorian como limitadores do conhecimento e da aprendizagem.

Dorian, como já observamos no capítulo referente ao romance, ama a atriz por ela instigar sua imaginação e dar vida à poesia de Shakespeare na representação de suas personagens. Por isso, quando Harry pergunta: " E quando será Sibyl Vane!?" Dorian responde como: "Nunca."¹⁷²

Mas a importância de Sybil na narrativa, fora os aspectos apontados no capítulo dedicado ao romance, consiste na ruptura que se tem na vida do jovem após o encontro de ambos. É pelo tratamento dispensado por Dorian a Sibyl que o quadro sofre a primeira transformação: "O quadro tinha consciência dos eventos da vida, à medida que iam acontecendo. A crueldade perniciosa que transfigurara as linhas daquela boca haviam, não resta dúvida, surgido no momento preciso em que a jovem tomara o veneno,..."¹⁷³ Mas a modificação mais pungente na vida de Dorian ocorre com a leitura do romance de J. K. Huysmans - *Às avessas* -. assim, ele deseja ser des Esseintes, porém com o privilegio de não envelhecer. "E, é claro, a vida em si, para ele, era a primeira, a maior das artes, para a qual as demais artes pareciam apenas uma preparação."¹⁷⁴ A adoração dos sentidos por Dorian e o desenvolvimento deles como personagem, remetem nossas considerações à importância de Sibyl Vane no romance. Dorian a ama por ela exultar o real na representação.

A narrativa registra que a representação tão real dada aos personagens teatrais por Sibyl devia-se ao fato de ela considerar o palco como possibilidade para vivenciar as emoções da vida; no mais, sua vida junto à mãe não tinha grandes emoções. No palco ela deixava de ser comum, apurava os sentidos e sensibilizava os seus ouvintes, independente da classe social a que pertenciam. Lembrando que o teatro, pela

¹⁷² WILDE, O retrato... , p. 76.

¹⁷³ Ibid., p.127.

¹⁷⁴ Ibid., p.153.

descrição de Dorian. era localizado num bairro bem afastado e pobre o público além de não ter bons-modos, tinha mal gosto ao vestir-se:

- Bem. quando dei por mim. estava sentado num camarotezinho reservado, horrível, e um pano de boca. vulgar, me encarava. Por trás da cortina, olhei em volta, a sondar o teatro. Era uma coisa espalhafatosa, de mau gosto, toda de cupidos e cornucópias, como um bolo de núpcias de terceira categoria. A galeria e a plateia estavam bem cheias, as poltronas encardidas das duas primeiras filas bastante vazias, e nos balcões de primeira classe, como suponho que o chamam, uma única pessoa. As mulheres circulavam, com laranjas e gengibirra, e pairava um terrível consumo de amêndoas."¹⁷⁵

A descrição do teatro e a má representação dos outros atores serve para destacar a beleza e a representação de Sibyl Vane em meio a um lugar tão deslocado para uma atriz tão bem preparada. Dessa forma, consideramos que a sensibilidade da atuação de Sibyl neutraliza parcialmente o preconceito inicial do protagonista contra as mulheres e também contra a classe social a que pertence a atriz. Na perspectiva de Dorian, são poucas as pessoas que superam o mau gosto e a falta de sensibilidade próprios da classe social menos privilegiada. Mas essa inteligência e depuramento também devem-se ao fato dela ser atriz, pois as atrizes, conforme esclarece Lorde Henry, são as mulheres mais interessantes, por representarem a verdade e a mentira com sensibilidade.

A arte é uma forma de elevação, seja ela no teatro ou em outras expressões artísticas. Agora o ator quando ultrapassa a mesquinharia cotidiana, e torna seus personagens reais, ele pode ser considerado como a própria arte. "Se ela é capaz de dar alma aos que vivem sem alma, se é capaz de criar o sentido da beleza nas pessoas de vidas sórdidas e feias, se é capaz de arrancá-las do egoísmo e emprestar-lhes lágrimas que não lhes pertencem, é digna de toda sua adoração, e digna da adoração do mundo."¹⁷⁶ Entre o desencontro de sentimento de Dorian por Sibyl como sua adoração e logo depois o seu desafeto pela péssima atuação da atriz, há a magia do palco, usado como termo por Dorian para classificar as suas experiências. Uma vez que ela se toma a atriz medíocre e desinteressante, então não interessa mais ao jovem, mas quando Sibyl comete o suicídio ela retorna no conceito de Dorian e Lorde Wotton a figura de

¹⁷⁵ WILDE, O retrato..., p. 62.

¹⁷⁶ Ibid., p.100.

personagem, provando seu amor por Dorian. Partindo dessas considerações, afirmamos que Dorian, ao se apaixonar pela atuação de Sibyl, procura em suas experiências viver segundo um ator.

Houve vezes em que pareceu, a Dorian Gray, que o todo da história era um simples registro de sua própria vida, não como a vivera em ato e circunstância, mas como criara na imaginação, como se lhe desenrolara no cérebro, nas paixões. Sentia que as conhecia todas, aquelas figuras terríveis, singulares, que atravessaram o palco do mundo e fizeram do pecado algo tão maravilhoso e, do mal, algo tão cheio de sutileza. A ele parecia que, de modo algo misterioso, aquelas vidas foram sua própria vida. O herói do maravilhoso romance que tanto lhe influenciara a vida conhecera, ele mesmo, esta fantasia curiosa.¹⁷⁷

Trata-se de apontar como Dorian persegue os passos de des Esseintes com a mesma intensidade que Sibyl perseguia o amor em sua atuação no palco. Ao pensar em Sibyl como atriz, entendemos sua atuação como precursora da representação de Dorian na vida, considerando que o desejo do protagonista em ser semelhante a des Esseintes, personagem do livro simbolista, possibilita ao jovem um artificialismo maior nas ações realizadas na realidade fática e um forte distanciamento emocional diante de suas experiências comportamentais.

Havia momentos, na verdade, à noite, em que, deitava sem sono, em seu quarto levemente aromatizado ou no salão sórdido daquela taverninha de péssima reputação, junto às docas que, sob nome suposto, disfarçado, tinha o hábito de frequentar, pensava na ruína que trouxera à própria alma, com uma pena que, de puro egoísmo, era ainda mais dolorosa. Eram raros, porém, momentos tais. Aquela curiosidade a respeito da vida, nele desperta, pela primeira vez, por Lorde Henry, quando sentados no jardim do amigo comum, parecia aumentarem gratificação. Quanto mais conhecia, tanto mais desejava conhecer.¹⁷⁸

Em suas leituras sobre a história, Dorian havia concluído que a vida é um legado que outrora trouxera muita dor desnecessária aos reis e figuras que se aproximaram da arte, e não souberam fazer de sua existência uma experiência artística. Nem um objeto artístico deixado por grandes reis à história suplantaria a arte moldada na experiência,

¹⁷⁷ WILDE, O retrato..., p. 173.

¹⁷⁸ Ibid., p.154-155.

assim ele estaria sendo superior aos grandes imperadores, e ao assenhorar-se do artifício da representação, ele como homem, por possuir a capacidade de dominar o sentimento e a razão, estaria também sendo superior a Sibyl.

Ricardo, diferentemente de Dorian, não concebe a vida como a maior experiência artística possível de realizar, antes a arte deve ser destinada ao molde de um objeto pelo artista finalizando com a criação. Porém o desejo de Ricardo é ultrapassar as fronteiras do objeto artístico, trazendo-o ao plano vivido. Proposta não menos audaciosa do que a de Dorian, mas com objetivos bem diferentes da personagem de Wilde.

Constatamos na análise da novela que Ricardo, além de imaginar-se outro, para o amigo Lúcio, diz não possuir afetos verdadeiros com amigos. Esse é o ponto que impulsiona Ricardo a criar Marta, pólo feminino que o aproxima de seus amigos. Diferente da representação da mulher no romance, a novela apresenta a mulher como capaz de ser artista, a estrangeira americana cria a voluptuosidade, de maneira que envolve os personagens, e eles experienciam sensações quase indescritíveis, de aromas, sabores, prazer e horror. Marta conversa com os amigos de Ricardo com eloquência e cultura. Lúcio descreve Marta ao piano da seguinte forma: "- Nunca vibrei sensações mais intensas do que perante esta música admirável. Não se pode exceder a emoção angustiante, perturbadora, que ela suscita. São véus rasgados sobre o Além - o que a sua harmonia soçobra... Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma, se precisou condensar para a estremecer - se reuniu dentro de mim, ansiosamente, em um globo de luz..."¹⁷⁹

A arte para Ricardo deve condensar os sentimentos e apurar as percepções, Marta não só faz a uma ponte entre marido e os amigos, ela também é capaz de elevar os sentidos dos amigos com sua presença, descrita por Lúcio como uma miragem, que alucina os sentidos. Tal estratégia de realçar as características de Marta, como uma imagem que se esvai quando ela está em meio aos amigos do marido, invoca um sentido ambíguo para Marta: como vislumbre, miragem, e sem história, características dadas a ela por Lúcio, a tornam uma mulher figurante, e por conseguinte irreal; ou uma mulher extraordinária pela elevada cultura e sensibilidade. É a partir de tal força entre a miragem e o real que Ricardo supera mediante Marta a existência cotidiana

¹⁷⁹ SÁ-CARNEIRO, **A confissão....**, p.98.

e também proporciona a Lúcio o vislumbre de um novo horizonte, longe das reclamações costumeiras de ambos sobre o tédio, a individualidade, a civilização e o progresso. Marta visa apurar as percepções e explora o sensorialismo pela dimensão plástica de seu corpo, de sua voz, por ser uma mulher ideal. Seguindo essas observações, a ruptura com o cotidiano pela criação de Marta torna-se para Ricardo expressão de otimismo, entretanto, as constantes reclamações de Lúcio geram um dos impasses na novela - a superioridade dos sentimentos exaltados por Marta como intermediária dos sentimentos do marido entram em choque com a indignação de Lúcio - e determinam a morte do marido e seu desaparecimento. Assim, compreendemos que a mulher possui um papel diferenciado em cada obra, e serve como impulso aos ideais artísticos dos protagonistas ora como mediadoras da arte - como Marta - ora como exemplo - como Sibyl -, além de conferirem a arte uma autonomização.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar ao final deste estudo constatamos que o objeto investigado é rico o suficiente para que muitos outros trabalhos se estendam sobre ele pacientemente à procura de novos caminhos como respostas.

O que se buscou nesta dissertação foi evidenciar que tanto a novela *A confissão de Lúcio* quanto o romance *O retrato de Dorian Gray* apresentam personagens que procuram na arte uma alternativa de escapar das contingências próprias do cotidiano. A arte lhes propicia o recolhimento contra o cotidiano, o tédio, a melancolia, enfim, contra aquilo que julgam como fatos não suficientemente ricos para suas experiências. Como ficou esclarecido, o choque entre a arte que os personagens acreditavam ser uma forma superior de vida e as exigências ou intransigências de se viver em uma sociedade pautada por valores outros que aqueles nos quais os personagens da novela e do romance acreditavam os coloca em conflitos tão intensos a ponto de só lhes restar como alternativa a destruição de sua obra e a morte: na novela de Sá-Carneiro, Ricardo tenta matar Marta e acaba cometendo um suicídio involuntário, no romance de Oscar Wilde, Dorian tenta destruir o quadro e provoca sua própria morte de forma involuntária, já Sybil, personagem que de fato possui a intenção do suicídio, leva-o a cabo. A morte nas duas obras indica a intenção dos autores - Sá-Carneiro e Oscar Wilde - em refletir sobre a arte como transcendência. A arte tem sim o papel de criar, elaborar o real e fundar novos planos na ficção, apresentar tipos humanos singularizados e de imortalizar o nome dos escritores com verdadeiras obras de arte. Mas não é possível a arte ultrapassar a contingência social.

Portanto, este é um dos impasses apresentados na dissertação para os personagens que desejam, cada um de uma maneira, implantar uma ordem diferente daquela entendida como padrão - ou seja - Dorian aplica a arte à vida, inicialmente sem preocupações com a ética, enquanto Ricardo inaugura uma esfera que possibilita a ele uma identidade feminista. Assim, os autores de maneira distinta acabam refletindo acerca da individualidade do homem na modernidade. Os personagens do romance, Dorian e seus mentores, e da novela, Ricardo, Marta e Lúcio, utilizam artifícios próprios da arte para ser diferentes dos que eles consideram homens comuns: a) dos indivíduos que não são polidos e fazem parte da grande massa de proletários: b) dos aristocratas

preguiçosos que não optam pelo desenvolvimento e refinamento dos sentidos; c) e ainda daqueles cuja identidade foi perdida em meio à multidão, à coletividade, como as dançarinas do Olímpia descritas por Ricardo e Lúcio. O medo de existir como mais um rosto em meio a multidão motiva Ricardo em particularizar sua vida, sua arte, criando assim, uma identidade cindida, múltipla, que se fragmenta no descompasso com Lúcio. Dorian deseja criar uma identidade distinta daquela dos homens comuns. A constante influência de Lorde Henry Wotton ajuda a moldar o comportamento do jovem de maneira particularizada privilegiando as sensações de corrupção, mas o objeto escolhido para depurar é a sua própria vida. O final, em ambas as obras, não aponta a arte como a solução para os problemas dos personagens.

No percurso dos personagens em privilegiarem a arte, as obras apontam para o mergulho na subjetividade contra o pensamento racionalista e determinista, por isso o imaginário foi referido como ponto de reflexão. Procuramos entender que as respostas procuradas na arte pelos personagens da novela e do romance, assim como a existência de Marta, ou a vida no quadro, são entendidas como imagens criadas pelos autores para possibilitar à obra maior riqueza de detalhes, e também como soluções para os personagens criarem uma identidade singular, particularizada e refletida em suas obras artísticas, sejam elas entendidas como objeto ou vida. Destacamos também a importância de Marta, na novela, e Sibyl, no romance, como fontes de inspiração para seus respectivos parceiros, Marta é quem possibilita a Ricardo sua aproximação com os amigos enquanto Sibyl demonstra no palco a arte de representar tão influente na vida de Dorian. Dessa forma, buscou-se em teorias sobre o desenvolvimento da modernidade e sua influência na literatura e sobre o imaginário uma leitura que revelasse minúcias das duas obras. Foram feitas muitas perguntas, mas as respostas nem sempre pareceram suficientes - algo comum numa dissertação. Também comum e honesto é tentar refazer as perguntas, talvez a parte mais complexa de um trabalho de tal envergadura. O resultado é que muitas respostas vieram:

a) o simbolismo e o decadentismo são influentes nas duas obras, a ponto de orientar-lhes na composição dos personagens nos discursos destes sobre a arte nos espaços narrativos que os entornam;

b) a resistência à concepção científica da realidade faz-se presente na opção de ambos os autores que recuperam o imaginário como recurso capaz de apontar a complexidade do real;

c) a metrópole, com seus apelos modernos, estabelece parâmetros subjetivos nem sempre aceitos pelos personagens;

d) alguns pontos aproximam as duas obras e outros afastam-nas.

Essa pequena recapitulação deixa de fora outras descobertas, já suficientemente anunciadas em momento oportuno, mas aponta a estrutura da dissertação.

Como falamos de Oscar Wilde e de Mário de Sá-Cameiro, isso implica em deixar de falar muitas coisas. Sobre o primeiro, fica claro que estudos podem analisar sua obra considerando o fato de tratar-se de um autor irlandês, que reside em Londres, capital do maior império do mundo até então. Talvez uma análise que objetivasse apontar o discurso colonialista pudesse também trazer resultados produtivos. Então, Durand não seria tão importante como Said, por exemplo. Sobre o segundo, ainda tendo como ponto o lócus de enunciação, poderíamos perguntar como sua obra é influenciada pelo deslocamento espacial do autor rumo ao "centro" do mundo moderno. Ainda, poderíamos percorrer o caminho mais "óbvio" e investigar nas duas obras a temática homoerótica, tendo como horizonte as obras em si - sobretudo *A confissão de Lúcio* - ou a biografia dos autores, caminho tão batido mas sempre passível de descobertas iluminadoras. Foram questões analisadas como possíveis porém postas de lado na pesquisa, que surgem aqui apenas como um aviso da riqueza do objeto investigado para possíveis estudos.

Em todo caso, é importante dizer que a opção feita foi uma das possibilidades possíveis de leitura das narrativas. Ao percorrer o caminho que me exigiu tantas leituras atentas e tantas reformulações de perguntas, compreendi que a Literatura nos desafia e pede-nos que cultivemos o hábito de percorre-la insistentemente pelos espaços de opacidade. Pede-nos enfim, que a decifremos, sem a esperança de esgotá-la e sem medo de ser devorados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva. 2000.
2. BAUDELAIRE, Charles. Os sete velhos. In: **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
3. _____. As multidões. **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Trad. Leda T. da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995. Col. Lazuli.
4. _____. **O poema do haxixe**. Trad. Brandão. São Paulo: Aquariana, 2003.
5. BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos F. Moisés e Ana maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
6. BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. Trad. Denise Bottmann. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
7. _____. O nome e a natureza do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. Trad. Denise Bottmann. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
8. CAHM, Eric. Revolta, conservadorismo e reação em Paris, 1905-25. In: BRADBURY, Malcom e MCFARLENE, James. **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
9. COLI, Jorge. A alegoria da liberdade. In: NOVAES, Adalton. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
10. DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaios acerca das ciências e das filosofia da imagem**. Trad. René Eve Lévié. Col. Enfoques. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

11. HUYSMANS, J.-K. **Às avessas**. Trad José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.
12. MIRANDA. Alberto Augusto. Mário de Sá-Carneiro: o menino que nunca foi homem. **Letras & Letras**, Porto. N°41. 20 de Fevereiro. 1991.
13. MUTRAN. Munira H. **Álbum de retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX um momento cultural**. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP.2002.
14. POE. Allan Poe. O homem das multidões. In: **Novelas extraordinárias**. São Paulo: Clube do Livro, 1945.
15. PESSOA, Fernando. Passagem das horas. In: **Poesia de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia da Letras. 2002.
16. QUADROS, António. Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro. IN: SÁ- CARNEIRO. Mário de. **A confissão de Lúcio**. 2. ed. Portugal: Europa-américa, s/a .
17. READ. Herbert. As origens da arte In: **História da pintura moderna**. Trad. Thames and Huston. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
18. SÁ- CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**. 2. ed. Mem Martins: Europa-américa. s/a.
19. _____. **Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa**. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
20. _____. **Céu em fogo: oito novelas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
21. _____. **Loucura... e O incesto**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.
22. _____. **Poesia**. Org. Fernando Paixão. São Paulo: Iluminuras. 1995.

23. SCOTT, Clive. Simbolismo. decadência e impressionismo In: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

24. STAROBINSKI, Jean. A palavra civilização. In: **As máscaras da civilização**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.p. 11.

25. TOURAINE, Alain. O nascimento do sujeito. In: **Crítica da modernidade**. Trad. Elia Ferreira Edel. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

26. WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. José Eduardo R. Moretzsohn. Porto Alegre: L&PM, 2001.

27. _____. **Obras completas**. Org. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

28. _____. **A alma do homem sob o socialismo**. Trad. Heitor F. da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2003.

29. WILSON, Edmund. **O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letra. 2004.